فرانز كافكا



الآثار الكاملة

مع تفسيراتها

١

(الأسرة)

الحكم
الوقاد
الانمساخ
رسالة الى الوالد

ترجمها عن الالمانية ابراهيم وطفي

فرانز كافكا

الآثار الكاملة
مع تفسيراتها

١
(الأسرة)

الحكم
الوقاد
الانمساخ
رسالة الى الوالد

ترجمها عن الالمانية ابراهيم وطفي

الآثار الكاملة مع تفسيراتها: الجزء الأول

الحكم، الوقاد، الانمساخ، رسالة الى الوالد

الناشر ابراهيم وطفي
طرطوس ـ حصين البحر
الجمهورية العربية السورية

Verleger
Ibrahim Watfe
P.O.Box 20 1406
53144 Bonn
Germany

ibrahim-watfe@maktoob.com

التوزيع: دار الحصاد للنشر
سورية ـ دمشق ـ برامكة
هاتف/فاكس: ٢١٢٦٣٢٦
صندوق بريد: ٤٤٩٠

الطبعة الثانية (منقحة)
عام ٢٠٠٣

على الكتاب أن يكون الفأس التي تكسر البحر المتجمد فينا

كافكا

إن كتابات كافكا هي ضربة فأس ضد البحر المتجمد فينا

ناقــد

الى

كاتارينا جبرانا

وزكية ميلينا

وجبران خليل

الفهرس

الكتاب الأول

I ـ الحكم ١٥
II ـ إشارات وتحليلات وتفسيرات ٣٣
الفصل الأول: إشارات ٣٥
١ ـ انفتاح الجسد والروح ٣٥
٢ ـ جدول زمني ٣٧
٣ ـ طباعة ٣٩
٤ ـ مفردات ٤٠
الفصل الثاني: سياق تاريخ شخصي ٤٣
١ ـ السياق الأدبي ٤٤
٢ ـ عناصر من الحياة الشخصية ٤٥
٣ ـ بنية العلاقات ٤٨
٤ ـ يقينية التناقض ٥٠
٥ ـ الولادة الأدبية ٥٢
٦ ـ الكتابة كفعل نجاة ٥٤

الفصل الثالث: بنية قصة «الحكم» ٥٧
١ ـ نسق الحدث ٥٧
٢ ـ النص كتخيل ولادة ٦٠
٣ ـ أوديب وابن ضائع ٦١
٤ ـ «الحكم» كنموذج اجتماعي تاريخي ٦٣
٥ ـ لغة الحكم ٦٦
٦ ـ الرسالة ٦٧
٧ ـ الذنب ٦٨
الفصل الرابع: وثيقة: «لكل انسان خاصيته» ٧١
الفصل الخامس: هيكلية موضوع «الحكم» ٨٣
١ ـ البطل الذي يجري التحقيق معه ٨٣
٢ ـ الأسرة ٨٥
٣ ـ الصديق ٨٧
٤ ـ روسيا ٨٩
٥ ـ المرأة ٩١
٦ ـ خاتمة القصة ٩٤
الفصل السادس: «الحكم» في إطار مجموع آثار كافكا ٩٥
١ ـ «تقرير الى أكاديمية» ٩٦
٢ ـ «في مستعمرة العقاب» ٩٨
٣ ـ قصص أخرى ٩٩
٤ ـ رواية «المفقود» ١٠٠

٥ ـ رواية «المحاكمة» ١٠١
٦ ـ رواية «القلعة» ١٠٢
الفصل السابع: عشرة تفسيرات ١٠٥
III ـ من حياة كافكا ١٢١
الفصل الثامن: آل كافكا ١٢٣
الفصل التاسع: المعمل ١٢٧
الفصل العاشر: الخطيبة ١٣٥
الفصل الحادي عشر: جدول زمني عن حياة وآثار كافكا ١٥١
IV ـ كلمة أولى بالعربية عن كافكا أو مدخل الى مقدمة ١٥٧
١ ـ شهرة كافكا ١٥٩
٢ ـ تفسيرات كافكا ١٧٣
٣ ـ والد كافكا ١٩٤
٤ ـ مدينة كافكا ١٩٧
٥ ـ صديق كافكا ٢٠١
٦ ـ هوية كافكا ١٩٦
٧ ـ صديقة كافكا ٢٠٨
٨ ـ لماذا كافكا؟ ٢٢٢
ملاحظة شخصية ٢٢٦

الكتاب الثاني

I - الوقاد ٢٣٧

II - إشارات وذكريات ودراسات ٢٧٣

١ - قبل الكتابة ٢٧٧

٢ - نشوء القصة ٢٧٩

٣ - طباعة ٢٨١

٤ - مربية في أسرة كافكا تتذكر ٢٨٧

٥ - لقاء مع فرانز كافكا ٢٩٩

٦ - تلقّي القصة الأول ٣٠٣

٧ - الحلم والأثر الأدبي ٣٠٧

٨ - المتاهة وأمريكا ٣١٣

٩ - عدالة ونظام ٣١٧

الكتاب الثالث

I - الانمساخ ٣٢٥

II - سبع دراسات ٣٩٩

١ - إيضاحات ووثائق ٤٠٣

أ - شرح مفردات وتعابير ٤٠٣

ب - شهادات كافكا الذاتية ٤٣١

ج - موضوع الانمساخ في التراث ٤٤٧

د ـ نشوء القصة ٤٤٩

١ ـ موضوع التحول والنزاع الداخلي ٤٤٩

٢ ـ ميتافيزيقية الحيوان ٤٥٣

٣ ـ عملية الكتابة ٤٥٥

٤ ـ حدث الابداع ٤٥٩

٥ ـ الطباعة الأولى ٤٦٢

٦ ـ ظروف السكن ٤٦٣

٧ ـ تلقّي القصة الأول ٤٦٨

٢ ـ الحيوان الغريب و«ذات الإنسان» ٤٨٣

٣ ـ العبقري والعادي ٥٠١

٤ ـ سخرية خالصة ٥١١

٥ ـ قراءة «الانمساخ» ٥٣٣

٦ ـ القصص الثلاث الأولى:

امكانيات ثلاث لشخص واحد ٥٦١

٧ ـ قصص عن الولادة ٥٧٠

III ـ أربع إشارات ٥٨٩

١ ـ المسخ «العربي» ٥٩١

٢ ـ أمسية مع سامسا ٥٩٧

٣ ـ رسالة قارئ ٦٠١

٤ ـ مرحلتا الابداع الاولى والثانية ٦٠٣

الكتاب الرابع

I - رسالة الى الوالد ٦٠٧

II - أربع دراسات ٦٦٥

١ - بين «الحكم» و«رسالة الى الوالد» ٦٧١

٢ - منذ بدء تاريخ البشرية ٦٨٥

٣ - خلفيات «رسالة الى الوالد» ٦٩٣

٤ - الأب والأدب ٧٣٥

III - لماذا «رسالة الى الوالد»؟ ٧٤١

IV - من حياة كافكا وأخباره ٧٥٥

١ - من أخبار كافكا الأخيرة (١) ٧٥٧

٢ - صور من حياة كافكا ٧٩١

كلمة ختامية ٨١٣

١ - الأسرة الصغيرة ٨١٥

٢ - مستقبل الأسرة ٨٢٧

٣ - أحلم ٨٣١

٤ - هذه «الآثار الكاملة» ٨٣٥

الكتاب الأول


الحُكْم

كان الوقت ضحى يوم من أيام الآحاد في أجمل ربيع. وكان جيورج بندمان، التاجر الشاب، يجلس في حجرته الخاصة في الطابق الثاني في أحد المنازل المنخفضة المبنية بشكل غير متين، والتي امتدت على طول النهر في سلسلة طويلة دون أن تتميّز من بعضها بعضاً سوى في الارتفاع واللون. كان قد انتهى للتوّ من كتابة رسالة الى صديق صبا مقيم في الخارج. أغلقها على مهل وكأنه يلهو، ثم راح، متكئاً بمرفقيه على المكتب، يسرّح نظره من النافذة الى النهر والجسر والروابي التي اكتست بخضرة خفيفة على الضفة الأخرى.

وراح يتذكر كيف كان هذا الصديق قد هرب بكل معنى الكلمة الى روسيا قبل أعوام طويلة، إذ لم يكن راضياً عن معيشته في بلاده. والآن أصبح يملك متجراً في بطرسبورغ كان في البداية يبشّر بالخير، لكن دلائل الكساد بدت عليه منذ فترة طويلة، كما راح الصديق يشكو أثناء زياراته التي أصبحت تتباعد عن بعضها بعضاً دائماً أكثر. وهكذا راح يكدح في الغربة على غير جدوى. ولم تكن اللحية الغريبة لتغطي سوى تغطية سيئة الوجهَ المعهودَ منذ سنوات الطفولة، والذي بدا لون بشرته الأصفر يشير الى وجود مرض في طور النشوء. وكما روى، لم يكن على اتصال حقيقي بجالية بلاده هناك، كما أنه لم يكن ليخالط تقريباً أهل البلاد، وأعدّ نفسه هكذا لعزوبية دائمة.

ماذا أردت أن تكتب لمثل هذا الرجل الذي شق لنفسه طريقاً خاطئة فيما يبدو؟ يمكنك أن ترثي لحاله، لكن لا يمكنك أن تساعده. هل عليك، ربما، أن تنصحه بأن يعود الى بلاده، وينقل عمله الى هنا، ويعيد جميع العلاقات الودية القديمة ـ لم يكن ثمة عائق أمام ذلك ـ ويعتمد، فيما عدا ذلك، على معونة الأصدقاء؟ لكن هذا لن يعني شيئاً آخر سوى أنه يقال له في الوقت نفسه، وكلما زاد اللطف زادت الإغاظة، أن محاولاته السابقة إنما قد أخفقت، وأن عليه أن يكفّ عن هذه المحاولات، وأن يعود ويدع الجميع يحملقون إليه بدهشة لكونه قد عاد أدراجه الى الأبد، وأن أصدقاءه وحدهم هم الذين يفهمون شيئاً، وأنه ظل طفلاً، وأن عليه ببساطة أن يتبع الأصدقاء الناجحين الذين بقوا في البلاد. وهل كان ما زال من المؤكد أن هناك هدفاً ما لكل هذه العذابات التي لا بد أن تكون قد سببتها له؟ بل ربما لا يتسنى أصلاً إحضاره الى بلاده ـ فهو نفسه قال أنه لم يعد يفهم الظروف في الوطن ـ، وهكذا يكون قد ظل في غربته، رغم كل شيء، وازداد شعوره بالاغتراب نتيجة إحساسه بالمرارة من النصائح والأصدقاء. لكنه لو قبل النصيحة فعلاً، وأثقل عليه هنا ـ طبعاً ليس عمداً وإنما بسبب الواقع ـ، ولم يجد طريقه لا بالاشتراك مع أصدقائه ولا من دونهم، وعانى من الخجل، ولم يعد لديه الآن وطن ولا أصدقاء؛ ألم يكن من الأفضل له بكثير أن يظل في الغربة كما كان؟ هل كان يمكن لك أن تفكر في مثل هذه الظروف بأن من شأن هذا الصديق أن يحرز هنا فعلاً أي تقدم؟

لهذه الأسباب لم يكن في مقدورك، فيما إذا أردت أن تحافظ أصلاً على الاتصال به عن طريق الرسائل، أن تبلغه أخباراً حقيقية يمكن تقديمها دون حياء الى أبعد من تربطنا به علاقة معرفة. وها قد مضى الآن على الصديق أكثر من ثلاثة أعوام لم يقم في غضونها بأية زيارة الى الوطن، وقد علل ذلك تعليلاً واهياً فعزاه الى اضطراب الظروف السياسية في روسيا،

التي لا تسمح إذاً ـ تبعاً لهذا التعليل ـ بأقصر غياب لصاحب متجر صغير، في حين أن مئات الآلاف من الروس يتجولون في العالم بكل هدوء. لكن في غضون هذه الأعوام الثلاثة طرأت تغييرات كثيرة بالنسبة الى جيورج. فعن حادث موت والدته الذي وقع قبل نحو عامين، وعن كونه يعيش منذ هذا الحادث مع والده العجوز في منزل مشترك، كان قد وصل نبأ ما الى أسماع الصديق، الذي عبّر في رسالة عن تعزيته بأسلوب جاف لا يمكن أن يكون سببه سوى أن الحزن في الغربة على مثل هذا الحدث يصبح غير قابل للتصور كلية. ولكن جيورج منذ ذلك الحين راح يدير ـ مثل كل الأمور الأخرى ـ محله التجاري أيضاً بحزم أكبر. ربما كان والده، عندما كانت والدته على قيد الحياة، قد أعاقه عن القيام بنشاط شخصي حقيقي، لأن هذا الوالد لم يكن ليقرّ في المحل التجاري بأي رأي آخر غير رأيه هو. وربما كان الوالد قد أصبح أكثر تحفظاً منذ وفاة الوالدة رغم كونه ظل يعمل في المتجر، وربما ـ الأمر الذي كان مرجّحاً كثيراً ـ كانت مصادفات سعيدة قد لعبت دوراً أكثر أهمية بكثير، ولكن على كل حال تطور المتجر في غضون هذين العامين تطوراً غير متوقع أبداً. وقد وجب مضاعفة عدد العاملين، وتضاعف حجم المبيعات خمس مرات؛ ومما لا شك فيه أنه كان من المتوقع إحراز تقدم جديد.

لكن الصديق لم يكن ليملك أية فكرة عن هذا التغيير. وفيما مضى، ربما لآخر مرة في رسالة التعزية تلك، كان يحاول أن يقنع جيورج بالهجرة الى روسيا، ويفيض في الحديث عن الفرص الموجودة في بطرسبورغ بالنسبة الى فرع التجارة بالذات الذي يزاوله جيورج. كانت الأرقام ضئيلة قياساً الى الحجم الذي كان متجر جيورج قد بلغه الآن. لكن جيورج لم يكن ليرغب في أن يكتب للصديق عن نجاحه الذي حققه في عمله. والحق أن من شأن مثل هذه الكتابة أن تعطي الآن انطباعاً غريباً.

وهكذا أصبح جيورج يقتصر في كتابته الى الصديق على ذكر مجرد وقائع لا أهمية لها، مثلما تتجمّع في الذاكرة بشكل غير منتظم عندما يروح المرء يتذكر في يوم من أيام الآحاد الهادئة. ولم يكن يبغي شيئاً آخر سوى أن يُبْقي الصورة على حالها، الصورة التي كان الصديق قد كوّنها عن مدينته في هذه الفترة الطويلة وعاش معها. وهكذا كان يحدث لجيورج أن يعلم الصديق بخطوبة إنسان لا أهمية له مع فتاة تساويه في عدم الأهمية، ثلاث مرات في رسائل متباعدة، حتى يبدأ الصديق يهتمّ فعلاً بهذه المسألة الغريبة، على العكس تماماً مما كان جيورج يقصد إليه.

لكن جيورج كان يفضّل أن يكتب له مثل هذه الأمور على أن يعترف أنه هو نفسه كان قد عقد خطبته قبل شهر على آنسة تدعى فريدا براندنفلد والتي هي فتاة من أسرة موسرة. وكان غالباً ما يتحدث مع خطيبته عن هذا الصديق وعن العلاقة الخاصة التي تربطه به عن طريق المراسلة. «لن يحضر إذاً حفل زفافنا أبداً»، قالت، «إنه لمن حقي أن أتعرف على جميع أصدقائك». «لا أريد أن أزعجه»، أجاب جيورج، «افهميني بشكل صحيح. من شأنه أن يحضر على الأرجح، هذا ما أظنه على الأقل. لكن من شأنه أن يشعر أنه حضر مكرهاً وأن يشعر أنه أصيب بضرر، وربما يحسدني، ويسافر وحيداً وهو غير راضٍ بالتأكيد وغير قادر أبداً على إزالة عدم الرضى هذا. وحيداً... هل تعلمين ماذا يعني هذا؟». «نعم، ألا يمكنه إذاً أن يعلم عن زواجنا بطريقة أخرى؟». «هذا ما لا أستطيع أن أحول دونه طبعاً، لكنه أمر غير مرجّح نظراً لطريقة حياته». «إذا كان لديك مثل هؤلاء الأصدقاء، جيورج، كان عليك ألا تخطب أبداً». «أجل. هذا ذنبنا كلانا، لكنني الآن أيضاً لا أريد غير ذلك». وعندما استطاعت، وهي تتنفس بصعوبة تحت قبلاته، أن تقول: «ومع ذلك فإن الأمر ليزعجني في الواقع»، رأى هو فعلاً أنه ليس ثمة حرج في كتابة كل شيء الى الصديق. «هكذا أنا، وهكذا عليه

أن يقبلني»، قال في نفسه، «ولا أستطيع أن أقطع من ذاتي إنساناً ربما يكون جديراً أكثر مني بصداقته».

وفعلاً أعلم صديقه في الرسالة الطويلة التي كتبها في ضحى يوم الأحد هذا بعقد الخطوبة الذي تمّ، أعلمه بالكلمات التالية: «أما أطيب خبر فقد احتفظت به الى الختام. لقد عقدت خطوبتي على الآنسة فريدا براندنفلد التي هي من أسرة موسرة استوطنت هنا بعد رحيلك بفترة طويلة، أي أنه من المستبعد أن تعرفها إذاً. وستوجد فرصة لإعلامك تفاصيل عن خطيبتي، أما اليوم فيكفيك أنني سعيد، وأنه لم يتبدل شيء في علاقتنا من هذه الناحية سوى أنك ستجد الآن فيّ، بدلاً عن صديق عاديّ كلية، صديقاً سعيداً. وبالإضافة الى ذلك، فإنك ستجد في خطيبتي، التي تهديك خالص تحياتها، صديقة مخلصة، الأمر الذي ليس عديم الأهمية بالنسبة الى عازب. أعلم أن أموراً شتى تمنعك من القيام بزيارة لنا. لكن أليس من شأن زفافي أن يكون الفرصة الملائمة لتخطي جميع العوائق؟ ولكن مهما يكن، فلتتصرف دون مراعاة وكما ترى مناسباً لك».

كان جيورج قد جلس الى طاولة مكتبه فترة طويلة وهو يحمل هذه الرسالة في يده وقد استدار بوجهه الى النافذة. وكان بالكاد قد ردّ بابتسامة ساهية على أحد المعارف الذي كان مر به وألقى عليه التحية من الشارع.

وأخيراً وضع الرسالة في جيبه، وخرج من غرفته وعبر ممراً صغيراً ودخل الى غرفة والده التي لم يكن قد دخلها منذ أشهر. ولم يكن هناك أي اضطرار يدعو الى ذلك، إذ أنه كان على اتصال مستمر مع والده في المتجر. كانا يتناولان طعام الغداء في أحد المطاعم في الوقت نفسه، ومساءً كان كل منهما يتناول ما يشاء؛ لكنهما كانا يجلسان بعد ذلك فترة وجيزة في حجرة الجلوس المشتركة، ويروح كل منهما يقرأ جريدته في معظم الأحيان،

إذا لم يكن جيورج مع أصدقائه، كما كان يحدث في أغلب الأحيان، أو لم يكن الآن يزور خطيبته.

واستغرب جيورج كم كانت غرفة الوالد مظلمة حتى في هذا الضحى المشمس. مثل هذا الظل إذاً كان يلقيه الجدار العالي الذي كان يرتفع في الطرف الآخر من الفِناء الضيق. كان الوالد يجلس بجوار النافذة، في زاوية تزينها تذكارات متنوعة تذكّر بالوالدة المغفور لها، ويقرأ الجريدة التي أمسكها بشكل مائل أمام عينيه محاولاً بذلك أن يعوض عن ضعف ما في عينيه. وكان على الطاولة بقايا طعام الفطور الذي بدا أنه لم يؤكل منه كثيراً.

«آه، جيورج!» قال الوالد وهو ينهض على الفور ويتقدم نحوه. وانفتح دثار النوم الثقيل الذي كان يرتديه، وتطايرت أطرافه حوله. «ما زال والدي عملاقاً»، فكر جيورج في ذات نفسه.

ثم قال: «الغرفة معتمة بشكل لا يحتمل».

«نعم، الغرفة معتمة»، أجاب الوالد.

«والنافذة أغلقتها أيضاً؟»

«أفضّل الأمر هكذا».

«الحر شديد في الخارج»، قال جيورج، وكأنه يفكر بما سبق، وجلس.

رفع الوالد أطباق طعام الفطور ووضعها على كومودينو.

«أردت في الواقع أن أقول لك فقط»، استطرد جيورج قائلاً وهو يتابع شارد الذهن حركات الرجل العجوز، «انني كتبت أخيراً الى بطرسبورغ عن خطوبتي». وسحب الرسالة قليلاً من جيبه ثم تركها تعود الى مكانها.

«الى بطرسبورغ؟» سأل الوالد.

«الى صديقي»، قال جيورج وهو يبحث عن عينيّ الوالد. ـ «إنه في المتجر إنسان آخر كلية»، فكر جيورج في ذات نفسه، «كيف يجلس هنا مفرشخاً ويصالب ذراعيه فوق صدره».

«نعم، الى صديقك»، قال الوالد مشدداً.

«تعلم، أيها الوالد، انني أردت باديءَ الأمر أن أخفي عنه نبأ خطوبتي، رفقاً به، وليس لأي سبب آخر. وأنت تعلم بنفسك أنه إنسان صعب. وقد قلت في نفسي، لا شك أنه يقدر أن يعلم نبأ خطوبتي من طرف آخر، وإن كان هذا أمراً غير مرجح بسبب طريقة حياته الانعزالية ـ لا أستطيع أن أمنع وصول الخبر إليه ـ، لكنه لن يعلمه مني».

«والآن غيرت رأيك؟» سأل الوالد، ووضع الجريدة الكبيرة على حافة النافذة، وعلى الجريدة وضع النظارة التي غطاها بيده.

«نعم، غيرت الآن رأيي. قلت في نفسي: إذا كان صديقاً حميماً لي، فستكون خطوبتي السعيدة سعادة له أيضاً. ولهذا السبب لم أعد أتردد في إعلامه خبرها. لكنني أردت أن أعلمك ذلك قبل أن أبعث الرسالة».

«جيورج»، قال الوالد وقد سحب فمه الخالي من الأسنان في العَرض، «اسمع! لقد أتيت إليّ بسبب هذه المسألة، لكي تستشيرني. لا شك أن هذا يشرّفك. لكن الأمر لا شيء، وأسوأ من لا شيء، إذا لم تقل لي الآن الحقيقة كاملة. لا أريد أن أثير أموراً ليس هذا موضعها. لقد جرت بعض الأشياء البشعة منذ وفاة الوالدة الغالية. ربما يأتي وقت للحديث عن هذه الأشياء، وربما يأتي هذا الوقت بأبكر مما نظن. في المتجر تفوتني بعض الأمور، ربما لا تُحجب عني ـ لا أريد الآن أن أفترض أبداً أنها تُحجب عني ـ، لم تعد قوتي

تكفي، وذاكرتي أصيبت بالوهن. لم أعد أستطيع فهم كل الأمور الكثيرة. هذا أولاً هو مجرى الطبيعة، وثانياً لقد انعكس عليّ وفاة الوالدة أكثر بكثير مما انعكس عليك. لكن لأننا الآن لدى هذا الموضوع بالذات، لدى هذه الرسالة، فإنني أرجوك يا جيورج بألا تخدعني. إنه لأمر قليل الأهمية لا يستحق زفرة، لا تخدعني إذاً. هل لديك فعلاً هذا الصديق في بطرسبورغ؟»

نهض جيورج وهو يشعر بارتباك. «دعنا من أصدقائي. فألف صديق لا يعوضني عن والدي. هل تعلم ماذا أرى؟ أرى أنك لا تصون نفسك بما فيه الكفاية. لكن العمر يطلب حقه. في المتجر لا غنى لي عنك. وهذا ما تعرفه تمام المعرفة. لكن إذا كان من شأن المتجر أن يهدد صحتك، فإنني أغلقه غداً والى الأبد. هذا لا يجوز. علينا أن نضع لك طريقة حياة أخرى، إنما طريقة مغايرة كلية. إنك تجلس هنا في العتمة، في حين أنه يمكن أن يكون لديك ضوء جميل في غرفة الجلوس. إنك ترشف من طعام الإفطار، بدلاً من أن تغذّي نفسك بشكل صحيح. تجلس والنافذة مغلقة، في حين أنه يمكن للهواء أن ينعشك. لا، أيها الوالد! سأستدعي الطبيب وسنمتثل لإرشاداته. وسنتبادل الغرف. تنتقل الى الحجرة الأمامية، وأنتقل الى هنا. ولن تشعر بالتغيير، فسينقل كل شيء الى هناك. لكن ثمة متسع من الوقت لكل شيء، والآن استلق قليلاً في السرير، فأنت بحاجة ماسة الى الراحة. تعال، سأساعدك في خلع ملابسك، وسوف ترى أنني أستطيع ذلك. أما إذا أردت أن تذهب فوراً الى الغرفة الأمامية، فإنه يمكنك أن تستلقي في سريري مؤقتاً. وسيكون ذلك عين الصواب».

كان جيورج واقفاً الى جانب والده الذي كان قد خفض رأسه ذا الشعر الأشيب المنفوش.

«جيورج»، قال الوالد بصوت منخفض دون أن يقوم بحركة. وعلى الفور جثا جيورج الى جانب الوالد وشاهد الحدقتين في وجهه المتعب موجهتين إليه وقد اتسعتا في زاويتي العينين.

«ليس لديك صديق في بطرسبورغ. لقد كنت دائماً مهرّجاً، ولم تتحفظ أمامي أيضاً. كيف يمكن أن يكون لديك صديق هناك بالذات! إنني لا أستطيع أن أصدق هذا أبداً».

«تذكّر مرة أخرى يا والدي»، قال جيورج ورفع الوالد من كرسيه وخلع عنه ثوب النوم بعد أن وقف خائر القوى، «قريباً سيكون قد مضى ثلاثة أعوام على زيارة صديقي لنا. وما زلت أذكر أنك لم تستلطفه بشكل خاص. وقد أنكرته أمامك مرتين على الأقل، رغم أنه كان يجلس لديّ بالذات في حجرتي. ولقد فهمت كراهيتك له كل الفهم. فلصديقي طريقته الغريبة. لكنك بعد ذلك تجاذبت معه أطراف الحديث على خير وجه. كنتُ آنذاك فخوراً بأنك كنت تستمع إليه وتومئ برأسك وتسأل. وإذا ما فكرت ملياً، فلا بدّ أنك ستتذكر. لقد روى آنذاك قصصاً لا تصدق من الثورة الروسية(*). مثلاً عندما كان في سفرة عمل وشاهد أثناء اجتماع صاخب في كييف قسّاً يقف على شرفة وقد حزَّ صليبَ دم عريضاً في كفّ يده، ورفع هذه اليد وتحدث الى الجمهور. وأنت نفسك أعدت رواية هذه القصة أحياناً».

في هذه الأثناء كان جيورج قد استطاع أن يُجلِس الوالد مرة أخرى، وأن يخلع عنه برفق سروال الفانلّة الذي كان يرتديه فوق السروال الداخلي الكتّاني، وأن يخلع الجوارب أيضاً. وعندما شاهد الملابس غير النظيفة

(*) ثورة عام ١٩٠٥ (ا. و).

بصورة خاصة، اتهم نفسه بأنه قد أهمل الوالد. فمن المؤكد أن واجبه كان يقضي أيضاً أن يسهر على تبديل الوالد لملابسه. وهو لم يكن قد تحدث مع خطيبته بشكل واضح صريح، كيف يريدان ترتيب مستقبل الوالد، لكنهما كانا قد افترضا ضمناً أن الوالد سيبقى وحده في المسكن القديم. غير أن جيورج قرر الآن بسرعة وبكل تصميم أن يأخذ الوالد معه الى المسكن المقبل. وقد بدا تقريباً، إذا نُظر عن كثب، أنه يمكن للرعاية التي على الوالد أن يلقاها هناك أن تأتي متأخرة.

على ذراعيه حمل الوالد الى الفراش. وقد تملكه شعور رهيب عندما لاحظ، أثناء الخطوات القليلة الى السرير، أن الوالد إنما يلعب على صدره بسلسلة الساعة. ولم يتمكن من وضعه في السرير على الفور، لأنه كان يمسك بهذه السلسلة بقوة.

لكنه ما كاد يرقد في السرير حتى بدا كل شيء على ما يرام. غطى نفسه ثم سحب اللحاف الى ما فوق الكتفين. ورفع بصره الى جيورج ونظر إليه نظرة لم تكن غير ودية.

«أليس كذلك؟ إنك تتذكره؟» سأله جيورج وأومأ إليه برأسه مشجعاً.

«هل أنا الآن مغطى بشكل جيد؟»، سأل الوالد، وكأنه لا يستطيع أن يتحقق فيما إذا كانت قدماه مغطّاتين بشكل كاف.

«يناسبك إذاً في السرير»، قال جيورج ولفّ اللحاف حوله بشكل أفضل.

«هل أنا مغطى بشكل جيد؟» سأل الوالد مرة أخرى وبدا أنه يترقب الجواب على نحو خصوصي.

«اهدأ وكفى! إنك مغطى بشكل جيد».

«كلا!» هتف الوالد، بحيث أنَّ الجواب اصطدم بالسؤال؛ ألقى اللحاف الى الوراء بقوة حتى أن هذا انفتح وهو يطير، ثم وقف الوالد منتصباً في السرير، وقد مدّ إحدى يديه حتى لمست سقف الغرفة الواطئ. «أردت أن تغطيني، أعلم هذا أيها الأرعن، لكنني ما زلت غير مغطى. وهي آخر قوة لي أيضاً، كافية لك، بل كثيرة! إنني لأعرف صديقك كل المعرفة. وهو قمين أن يكون ابناً يستجيب له قلبي. لهذا السبب خدعتَه أيضاً طوال هذه السنوات. أم لأي سبب آخر؟ هل تظن أنني لم أذرف الدمع عليه؟ لهذا السبب تحجز نفسك في المكتب: لا يُسمح بالازعاج. الرئيس مشغول... فقط لكي تستطيع كتابة رسالتك الصغيرة الباطلة الى روسيا. لكن من حسن الحظ أنه لا ينبغي لأحد أن يعلّم الأب كي يسبر غور الابن. وكما ظننت الآن أنك هزمته، هزمته بحيث أنك تستطيع أن تجلس عليه بمؤخرتك وهو لا يبدي حراكاً، وهنا قرر السيد ابني أن يتزوج!»

ورمق جيورج والده ذا المنظر المهول. والصديق في بطرسبورغ، الذي بدا أن الوالد يعرفه فجأة معرفة جيدة، استحوذ على مشاعره كما لم يفعل من قبل قط. رآه ضائعاً في روسيا الشاسعة. رآه واقفاً على باب المتجر الفارغ المنهوب. بين الرفوف المحطمة والبضائع الممزقة وأذرعة الغاز المتساقطة، كان بالكاد يقف. لماذا ارتحل هكذا بعيداً!

«لكن انظر إلي»، نادى الوالد. وجرى جيورج نحو السرير، وهو شارد الفكر تقريباً، لكي يفهم كل شيء، لكنه توقف في منتصف الطريق.

«لأنها رفعت فساتينها»، بدأ الوالد يقول مترنماً، «لأنها رفعت فساتينها هكذا، هذه البلهاء المقرفة»، ورفع قميصه عالياً بحيث أمكن رؤية الندبة على فخذه التي تعود الى سنوات الحرب، «لأنها رفعت فساتينها هكذا

وهكذا وهكذا رحت تتودد إليها، ولكي تتمكن من إشباع رغباتك دون مضايقة، دنّستَ ذكرى الوالدة، وخنتَ الصديق، وألقيت والدك في الفراش لكي لا يقدر أن يبدي حراكاً. لكن هل يقدر أن يبدي حراكاً أم لا؟»

ونهض طليقاً على أتم وجه، وطوّح بساقيه. وأشرق وجهه الذي ظهرت عليه علائم الإدراك.

كان جيورج يقف في زاوية بعيداً عن الوالد قدر الإمكان. وكان قد عقد العزم قبل فترة طويلة على مراقبة كل شيء بدقة متناهية كي لا يمكن مباغتته على وجه من الوجوه بطريقة غير مباشرة من الوراء أو من الأعلى. وتذكّر الآن، مرة أخرى، العزمَ الذي كان قد نساه، ونساه ثانية، مثلما يدخل المرء خيطاً قصيراً في ثقب إبرة.

«لكن الصديق لم يُغدر به!» هتف الوالد مؤكداً ذلك بسبابته التي راح يهزها يمنة ويسرة. «لقد كنتُ وكيله هنا».

«ممثل هزلي!» لم يتمالك جيورج نفسه إلا أن يقول، لكنه أدرك الضرر على الفور. متأخراً جداً عض على لسانه ـ وقد تحجرت عيناه ـ حتى هصره الألم.

«نعم، طبعاً قمت بتمثيل مسرحية هزلية! مسرحية هزلية! كلمة حسنة! أي عزاء آخر بقي للوالد الأرمل؟ قل ـ ولتكن في لحظة الجواب ما زلت ابني الحيّ ـ ماذا بقي لي في غرفتي الخلفية، مطارَداً من قبل العاملين لديّ غير المخلصين، هَرِمٌ حتى العظم؟ وابني راح يسير عبر العالم يحيط به التهليل، يعقد الصفقات التي هيأت لها، ويتشقلب مسرة ولهواً، وانصرف، أمام والده بوجه كتوم لرجل فاضل! هل تظن أنني لم أحبك، أنا الذي خرجتَ منه؟»

وفكر جيورج: «سوف ينثني الآن. ليته يقع ويتحطم!» وأزّت هذه الكلمة عبر رأسه.

وانحنى الوالد، لكنه لم يقع. وإذ لم يقترب جيورج منه كما توقع، استوى ثانية.

«ابقَ حيث أنت! إنني لا أحتاج إليك. تظن أنك ما زلت تملك القوة للمجيء الى هنا ولا تحجم إلاّ لأنك تريد ذلك. انك لمخطئ! إنني ما زلت الأقوى بكثير. ربما كنت سأضطر للتراجع لو كنت وحدي، لكن الأم أعطتني قوتها، ومع صديقك اتفقتُ بشكل رائع، وزبائنك هنا في جيبي!»

«لديه جيوب حتى في قميصه!» قال جيورج في ذات نفسه، وظن أنه يستطيع احراجه بهذه الملاحظة في كل العالم. ولم يفكر بهذا سوى لحظة، إذ أنه كان دائماً ينسى كل شيء.

«اشبك فقط ذراعك بذراع خطيبتك وتعال للقائي! انني أكنسها من جانبك، ولا تدري كيف!»

وقلّص جيورج وجهه كما لو كان لا يصدق هذا. أحنى الأب رأسه إيجاباً باتجاه زاوية جيورج مؤكداً بذلك صحة ما قاله.

«كم سلّيتني اليوم عندما أتيت وسألت فيما إذا كان عليك أن تكتب لصديقك عن الخطوبة. إنه يعلم كل شيء، أيها الفتى الغرّ، إنه يعلم كل شيء! لقد كتبتُ له لأنك نسيتَ أن تنتزع مني أدوات الكتابة. ولهذا السبب فإنه لا يأتي منذ سنوات. إنه ليعرف كل شيء أفضل منك نفسك بمائة مرة. رسائلك يجعّدها في يده اليسرى دون أن يقرأها، في حين يرفع رسائلي في يده اليمنى ويقرؤها!»

ولوّح بذراعه فوق رأسه علامة الحماسة. وهتف: «إنه يعلم كل شيء بصورة أفضل ألف مرة!»

«عشرة آلاف مرة!» قال جيورج لكي يضحك على الوالد، لكن الكلمة أصبحت ذات وقع جد خطير وهي ما زالت في فمه.

«منذ سنوات وأنا أترقب أن تأتي بهذا السؤال! هل تظن أنني أهتم بشيء آخر؟ هل تظن أنني أقرأ جرائد؟ هاك!» وألقى الى جيورج بورقة جريدة كانت قد حملت بطريقة ما الى السرير. جريدة قديمة مجهولة الاسم كلية بالنسبة الى جيورج.

«كم ترددت طويلاً قبل أن تصبح راشداً! كان لا بد للوالدة أن تموت، ولم تستطع أن تشهد اليوم السعيد، والصديق يهلك في روسياه. لقد كان قبل ثلاثة أعوام ممتقع اللون يطرح جانباً. وأنا، انك لترى كيف هو حالي. لديك عينان ترى بهما!»

«كنت تترصدني إذاً»، هتف جيورج.

بلهجة مواسية قال الوالد عَرَضاً: «هذا ما كنت تريد أن تقوله على الأرجح سابقاً. أما الآن فإنه لم يعد مناسباً».

وبصوت عال: «الآن تعلم إذاً ماذا كان يوجد عداك، قبل الآن لم تكن تعلم سوى عن نفسك! لقد كنت في الحقيقة طفلاً بريئاً، لكن الأكثر حقيقية هو أنك كنت إنساناً شيطانياً! ـ لهذا فاعلم: إنني أحكم عليك الآن بالموت غرقاً!»

وشعر جيورج أنه مطرود من الغرفة. والخبطة التي وقع بها الوالد وراءه على السرير وصلت الى أُذنَيهِ. وعلى السلالم التي أسرع على درجاتها

وكأنها سطح مائل باغَتَ وأذهلَ خادمته التي كانت على وشك الصعود لكي ترتب المنزل. «يا عيسى!». هتفتْ وغطت وجهها بمئزرها، لكنه كان قد ذهب. من البوابة قفز قفزاً، وساقته قدماه فوق الشارع الى المياه. تمسّك بسور الجسر مثلما يتمسك جائع بالغذاء. وقفز فوقه قفزة الرياضي المتفوق الذي كانه في شبابه مفخرة لوالديه. وللحظة تمسّك بيدين أصابهما الوهن، ومن بين قضبان السور لاحت له سيارة عامة من شأن دويّها أن يطغي بسهولة على سقوطه، وهتف بصوت منخفض: «أيها الوالدان العزيزان، لعمري قد أحببتكما دائماً»، وترك نفسه يسقط الى أسفل.

وفي هذه اللحظة سرت فوق الجسر حركة مرور لا متناهية حقاً.

II - إشارات وتحليلات وتفسيرات

الفصل الأول

إشــارات

١ ـ انفتاح الجسد والروح

كتب كافكا **الحكم** كجزء من يومياته الشخصية التي كان يكتبها منذ عام ١٩١٠ ، واستمر في كتابتها حتى آخر حياته. هذه اليوميات مكتوبة في خمسة عشر دفتراً موجودة حالياً في مكتبة جامعة اكسفورد. و**الحكم** مكتوبة على الصفحات ٤٠٩ الى ٤٣٣ .

بتاريخ ٢٣ أيلول ١٩١٢ كتب كافكا في يومياته ما يلي:

هذه القصة «الحكم» كتبتها دفعة واحدة ليلة ٢٢ ـ ٢٣ من الساعة العاشرة مساء حتى الساعة السادسة صباحاً. تجمدت ساقاي حتى أنه أصبح من العسير عليّ أن أسحبهما من تحت الطاولة. المجهود الهائل والغبطة العامرة، كيف تطورت القصة أمامي، وكيف تقدمتُ في فيضان. عدة مرات في هذه الليلة حملت ثقلي على ظهري. كيف يمكن أن يقال كل شيء، كيف تُعدّ نار متأججة لكل الخواطر وأكثرها غرابة، تحترق فيها وتنبعث. كيف أصبحت الدنيا زرقاء أمام النافذة. مرت عربة.

وعبر رجلان الجسر. في الساعة الثانية نظرت الى الساعة للمرة الأخيرة. وإذ دخلت الخادمة الغرفة الأمامية للمرة الأولى، كتبت الجملة الاخيرة. اطفاء المصباح وانتشار ضوء النهار. آلام القلب الخفيفة. النعاس الذي زال في منتصف الليل. الدخول المرتجف الى حجرة الأختين. قراءة. قبل ذلك التمطي أمام الخادمة والقول: «لقد كتبتُ حتى الآن». منظر الفراش الذي لم يُمَسّ، وكأنه أُدخِل لتوه. والقناعة التي تأكدت أنني بكتابتي الروائية (السابقة ا. و) **إنما أُوجَدُ في قيعان كتابة مزرية. (أما الآن) فهكذا فقط يمكن الكتابة، فقط في مثل هذا السياق، وبهذا الانفتاح الكامل للجسد والروح. قبل الظهر في الفراش. العينان الصاحيتان دائماً. مشاعر شتى محمولة أثناء الكتابة، مثلاً شعور الفرح...**(*).

ان لقاء كافكا مع الفتاة فيليس باور في آب ١٩١٢ وبداية مراسلاته معها، افتتح في أيلول مرحلة إبداع شديدة، كتب خلالها قصة **الحكم** ونصوصاً أخرى شعر أنه حقق بها الاختراق ووصل الى حالة الإبداع الشعري. وفي هذه الفترة كتب في يومياته الجملة التالية: **والآن تقف أمامي ٤ أو ٥ قصص منتصبةً مثلما تقف الجياد أمام مدير السيرك في بداية العرض.**

وقد أتلفَ كافكا معظم ما كتبه قبل **الحكم**. والسبب هو أن **جميع الأشياء التي تخطر لي، لا تخطر انطلاقاً من الجذر، وإنما من مكان ما في وسطه،** كما كتب في الصفحات الأولى من دفتر يومياته الأول. وكل ما وصلنا من هذه الكتابات، فإنه لم يصل إلا لأنه كان في حوزة صديق من أصدقاء كافكا.

(*) كل ما هو مطبوع بخط غامق هو استشهاد من كتابات كافكا (ا. و).

من هذه الكتابات: **وصف كفاح** (نحو ٥٠ صفحة)، وبعض فصول رواية **المفقود**، ويوميات رحلات (نحو ١٠٠ صفحة)، وقسم من اليوميات (نحو ٣٣٠ صفحة). وهذه اليوميات تحوي تمارين كتابة وبدايات ونصوصاً أدبية؛ وقد اختار كافكا بعض القطع منها ونشرها في كتاب بعنوان **تأمل**، صدر في كانون الأول ١٩١٢ .

إن تجربة ليلة ٢٢ - ٢٣ أيلول ١٩١٢ أصبحت بالنسبة الى كافكا المقياس الوحيد لطريقة الإبداع الحقيقية. هذه التجربة الخارقة، القائمة على الإلهام، افتتحتْ مرحلة حاسمة من مراحل إبداع كافكا، وولدت لديه نشوة عبرت عن نفسها بتلاوته القصة على الفور أمام آخرين وفيما بعد عدة مرات.

وكل أثر من آثار كافكا اللاحقة نشأ من دون تحضيرات ومن دون تصاميم، ومن لحظة إلهام مطلقة. وكان كافكا يشعر أنه مستسلم سلبياً لهذا الإلهام. وكان يرى **الكتابة شكلاً من أشكال الصلاة.**

٢ - جدول زمني

عام ١٩١١: شباط/آذار: كتب كافكا مقطوعة بعنوان **عالم المدينة** عالج فيها، بشكل مبدئي، موضوع **الحكم**.

تشرين الأول: تعرّف على الممثل المسرحي اسحق لوفي Jezchak Loewy. ربما كان هذا انموذجاً لشخصية الصديق في **الحكم**.

عام ١٩١٢: ١٣ آب: تعرّف كافكا على الفتاة فيليس باور Felice Bauer، وذلك في منزل أهل صديقه ماكس برود Max Brod. وكانت فيليس في سن الخامسة والعشرين،

وكانت تعمل في شركة في برلين، قدمت الى براغ في زيارة قصيرة لأقاربها آل برود.

٢٠ أيلول: كتب كافكا أول رسالة الى فيليس باور.

٢٢ - ٢٣ أيلول: كتب كافكا قصة **الحكم** في منزل أهله في براغ، شارع نيلكا ٣٦ .

٢٤ أيلول: قرأ كافكا **الحكم** أمام مجموعة من أصدقائه في منزل الشاعر الضرير أوسكار باوم Oskar Baum.

٢٨ أيلول: استلم كافكا الرسالة الأولى من فيليس باور.

٦ تشرين الأول: قرأ كافكا **الحكم** لماكس برود.

٢٤ تشرين الأول: أعلم كافكا فيليس باور أنه أهدى **الحكم** لها.

٤ كانون الأول: قرأ كافكا **الحكم** أمام جمهور في أُمْسِيةٍ أقامتها جمعية أدبية.

عام ١٩١٣: ١١ شباط: قرأ كافكا مسودة الطبع المعدة للنشر في مجلة أدبية سنوية يحررها ماكس برود باسم «اركاديا» في دار نشر كورت فولف Kurt Wolff.

مساء: قرأ كافكا **الحكم** أمام اخواته وأسرة صديقه فلتش Weltsch.

٨ آذار: أرسل كافكا مسودة الطبع المصححة للمرة الثانية الى دار نشر كورت فولف.

٤ نيسان: أعلم كافكا ناشره كورت فولف أنه يمكن جمع

الحكم و **الانمساخ**(*) **والوقّاد** في مجلد واحد بعنوان **الأبناء**.

مطلع حزيران: صدرت **الحكم** في مجلة ماكس برود «اركاديا».

عام ١٩١٥: ١٥ تشرين الأول: كتب كافكا الى ناشره فولف أنه يرغب في جمع **الحكم** مع **الانمساخ** و**مستعمرة العقاب** في مجموعة قصصية بعنوان **عقوبات**.

عام ١٩١٦: ١٤ آب: طلب كافكا من الناشر فولف أن ينشر **الحكم** في كتاب مستقل.

٣ ـ طباعة

طُبِعت **الحكم** ثلاث مرات أثناء حياة كافكا. أولاً في مجلة «اركاديا» عام ١٩١٣ ، ثم في عام ١٩١٦ كتاباً مستقلاً برقم ٣٤ ضمن سلسلة كتب كانت تصدر في دار نشر كورت فولف باسم «يوم القيامة»، وأخيراً في عام ١٩٢٠ ، على الأرجح، طبعةً ثالثة في السلسلة نفسها وتحت الرقم نفسه(**). وكانت عناوين الطبعات كما يلي:

(*) معروفة بالعربية باسم «المسخ».

(**) يوم القيامة Juengste Tag (حرفياً اليوم الأخير، أي أدب الأيام الأخيرة، الأدب الأكثر حداثة).

كانت هذه السلسلة منبراً لكل أديب يريد أن يسمو عن المألوف، وكانت تمثل الطليعة الأدبية والحداثة الكلاسيكية في القرن العشرين. وقد صدر منها ٨٦ عدداً لغاية عام ١٩٢٠ . وفي الثمانينات أعيد طبع هذه السلسلة، فنفدت بسرعة. وفي عام ١٩٩٣ أعيد طبع مختارات منها في مجلد واحد يمثل وثيقة أدبية عن حركة شعرية هامة في تاريخ الأدب الألماني الحديث.

ط ١ ـ **الحكم** /قصة بقلم فرانز كافكا/ الى الآنسة فيليس ب.

ط ٢ ـ **الحكم** /قصة/ بقلم فرانز كافكا/ الى ف.

ط ٣ ـ فرانز كافكا /**الحكم**/ قصة/ الى ف.

وبعد وفاة كافكا طبعت **الحكم** في مجلد «قصص ومقطوعات نثرية صغيرة» الذي صدر في برلين عام ١٩٣٥ ضمن «مجموعة المؤلفات»، ثم في الطبعة الثانية لهذه المجموعة التي صدرت في نيويورك عام ١٩٤٦ ، وفي الطبعة الثالثة التي صدرت عام ١٩٦٣ . وفي فرانكفورت طبعت عام ١٩٥٠ ، وفي مجلد «قصص» الذي صدر عام ١٩٥٢ . كما طبعت ضمن «القصص الكاملة» في كتاب جيب صدر عام ١٩٧٠ . وفي الثمانينات طبعت مرات عديدة في كتاب مستقل، أو في مجلد واحد يجمعها مع قصتي **الانمساخ** و**الوقاد** بعنوان **الأبناء**، أو مع قصص أخرى. وفي مطلع التسعينات طبعت في كتاب بعنوان **الحكم** يجمعها مع ثماني قصص أخرى، منها **الوقاد** و**الانمساخ** و**مستعمرة العقاب**. وقد طبع من هذا الكتاب لغاية آخر عام ١٩٩٣ مليون وستمائة ألف نسخة.

٤ ـ مفردات

ضحى يوم أحد (صفحة ١٩ سطر١): كتب كافكا قصته في الليلة الواقعة بين ٢٢ و٢٣ أيلول ١٩١٢ . وكان ٢٢ أيلول يوم أحد.

المنازل المنخفضة المبنية بشكل غير متين: (ص١٩ س٣): من اسطورة محلية في براغ باسم «الزقاق الذهبي» كان كافكا يعرفها.

صديق صبا (ص ١٩ س ٥): بصدد الصديق في روسيا أشار كافكا

الى صديق صباه شتوير Steuer والى خاله الفرد لوفي Alfred Loewy الذي كان يقيم في مدريد.

وهناك احتمال وجود علاقة بين الصديق في القصة وبين الممثل اسحق لوفي الذي ولد في روسيا.

من النافذة الى النهر والجسر والروابي على الضفة الأخرى (ص ١٩ س ٧): كانت النافذة في حجرة كافكا في منزل أهله تطل على نهر «مولداو» في براغ وعلى جسر وحديقة عامة. في عام ١٩٠٨ أطلق كافكا على شارع نيلكا الذي يؤدي الى الجسر (الذي كان يبنى في ذلك العام) اسم **شارع ملتقى المنتحرين**.

روسيا (ص ١٩ س ١٠): في كانون الثاني ١٩١٢ كتب كافكا مقطعاً في يومياته يفهم منه روسيا استعارةً للخارج والعزلة المقرونة به: وحشة واستقلالية، قلق وحرية. وعن روسيا جاء في يوميات كافكا في آب ١٩١٤: **لم أكن قط مهجوراً مثلما هي الحال هناك**.

عزوبية (ص ١٩ س ١٨): تطور أساسي في مخيلة كافكا من أجل تحقيق الذات. هذا الموضوع يتكرر كثيراً في آثار كافكا.

تبلغه أخباراً حقيقية (ص ٢٠ س ٢١): في رسالة الى فيليس أشار كافكا الى التوازي بين تصرفه إزاء خاله الفرد لوفي وتصرف جيورج: ... **وكتبتُ أيضاً، بعد مقدمة جميلة، أنني سأقوم قريباً بعقد خطوبتي علناً. وفيما بعد لاحظت التوافق الغريب لتلك الرسالة مع الحكم**.

اضطراب الظروف السياسية في روسيا (ص ٢١ س ١): الاضطرابات التي وقعت في سبعينيّات القرن التاسع عشر أدت في روسيا الى اغتيال الكسندر الثاني والى ثورة عام ١٩٠٥ وانتفاضات الفلاحين.

عملاقاً (ص٢٤ س ١٢): في رسالة الى فيليس تحدث كافكا عن أسرة الوالد (هرمان كافكا)، حيث **مأوى العمالقة الأقوياء.**

لم تستلطفه بشكل خاص (ص ٢٧ س ٩): هناك شهادات على أن والد كافكا كان يحتقر أصدقاء ابنه وخاصة الممثل اسحق لوفي.

أذرعة الغاز (ص ٢٩ س ١٧): من تجهيزات الإضاءة بالغاز التي كانت شائعة الاستعمال آنذاك.

أما الآن فإنه لم يعد مناسباً: (ص ٣٢ س ١٥): المقصود هنا (ص ٣٢ س ٥).

حركة مرور (ص ٣٣ س ٩): كلمة Verkehr الالمانية تعني (مرور)، كما تعني أيضاً (اتصال). وفي الحالة الثانية تستخدم مع كلمة (جنسي). وقد كتب ماكس برود أن كافكا قال أمامه: **هل تعرف ماذا تعني الجملة الختامية؟ لقد فكرت أثناء كتابتها بدفق قوي.**

الفصل الثاني

سياق تاريخ شخصي

يتّفقُ مفَسّرو كافكا جميعُهم على أن عام ١٩١٢ إنما يشكل أهم محطة في حياته شاعراً(*). ففي الليلة التي كتب فيها كافكا **الحكم** ظهر لأول مرة ذلك «القلق» الذي خلق منه تشكيلات نصوصه فيما بعد؛ وذلك بغض النظر عن كيفية فهمنا لهذه التشكيلات: انطلاقاً من النزاع بين الأب والابن، أو من مشكلة الرجل ـ المرأة، أو من الوضع اليائس للخطاب البشري بين التعبير الحر للخاصية والخضوع القسري للغة الآخرين التي تحولت الى شعائر.

وكان كافكا يعي هذا كل الوعي. وقد راقب بدقة عملية نشوء هذا النص ـ **الحكم** ـ، **المحبب الى نفسي بشكل خاص**، وحلله كي يقتفي أثر التجربة الذاتية التي حدثت في فعل الكتابة بصفة هذه التجربة تصوراً لصيرورة الذات.

(*) تستخدم كلمة «شعر» في هذا الكتاب والكتب التالية بالمعنى الأوروبي، أي كل أدب رفيع، موزوناً كان أم منثوراً، روائياً قصصياً كان أم مسرحياً. و«الشاعر» هو كاتب مثل هذا الأدب.

وهنا تتبلور ست علائق متنوعة يحاول كافكا أن يضع داخلها هذه الصفحات الخمس والعشرين - من دفتر يومياته - التي دخلت تاريخ الأدب فيما بعد.

أولاً السؤال عن السياق الأدبي الذي يمكن أن توضع القصة فيه.

وثانياً العناصر التي تحتويها من سيرة حياة الكاتب.

وثالثاً العناصر البنيوية التي يمكن الاستدلال عليها من توضع الشخوص.

ويتصل بهذا - رابعاً - إبراز تناقضات النص التي لا يمكن حلها، والتي يجب إدراكها وتقبلها كبنى تجربة وجودية.

وخامساً خواص فعل الإبداع نفسه الذي يُفهم كعنصر من عناصر عملية تحقيق الذات، ولادة الكاتب في العالم الاجتماعي.

وأخيراً (باستعادة من تشرين الثاني ١٩١٩) وضع ذلك التفتح الأول، الذي لا يقاوم، للإبداع الأدبي في تاريخ الحياة الشخصي كلحظة أسطورية لولادة ذات «الشاعر» كافكا.

١ - السياق الأدبي

في الصباح الذي تلى الليلة التي كتب فيها كافكا **الحكم** قدم الشاعر لنفسه حساباً عن الحالة التي سببها فعل الكتابة. وذكر تلك النصوص التي أبدع نصه مستفيداً من تجربتها: ... **مشاعر شتى محمولة أثناء الكتابة، مثلاً شعور الفرح بأنه سيكون لدي شيء جميل لـ«اركاديا» ماكس، وتفكير بفرويد طبعاً، وفي أحد المواضع بـ«ارنولد بير»**(*)، وفي موضع

(*) رواية لماكس برود.

آخر بـ«فاسّرمان»، وفي موضع بـ «عملاقة» «فرفل»، وطبعاً بمقطوعتي «عالم المدينة»(*).

كافكا يشعر أن نصه ينتمي الى الآداب وسينشر في مجلة أدبية، ويضعه الى جوار كتاب آخرين، ويربطه بنص آخر سابق له هو **عالم المدينة**، الذي كتبه كافكا في يومياته في شباط/آذار عام ١٩١١ .

٢ ـ عناصر من الحياة الشخصية

لا شك أن كافكا حاول أن يستخدم قصة **الحكم** في حياته الشخصية. فالنص يمثل، بطريقة معقدة، رداً على لقاء كافكا مع فيليس باور، التي تعرّف عليها يوم ١٣ آب عام ١٩١٢ وكتب لها أول رسالة يوم ٢٠ أيلول، أي قبل يومين من كتابة **الحكم**. إن المفصل الذي يصل هذا النص الأدبي، الذي هو بمثابة رسالة «علنية» الى حد ما، بالرسائل «الشخصية» المتبادلة بين كافكا وفيليس باور، هو الاهداء. هذا الاهداء الذي يسمي ويخفي، في الوقت نفسه، الفتاة التي يحكى هنا ويصمت باسمها. وقد كتب كافكا الى فيليس:

في الربيع حدّاً أقصى سيصدر لدى دار نشر روفولت في لايبزيغ «كتاب سنوي لفن الشعر» يشرف عليه ماكس. وسيضم هذا الكتاب قصة قصيرة لي: «الحكم»؛ وسيكون الاهداء فيها: «الى الآنسة فيليس ب»... وللمناسبة: لا تمتّ هذه القصة في ماهيتها، بقدر ما أستطيع أن

(*) ياكوب فاسّرمان (١٨٧٣ ـ ١٩٣٤) كان كاتباً ناجحاً ومشهوراً نسي بعد الحرب العالمية الثانية. فرانز فرفل (١٨٩٠ ـ ١٩٤٥) كاتب صديق لكافكا. له قصة بعنوان «العملاقة».

أرى، بأية صلة من الصلات لك، سوى أن فتاة تظهر فيها بشكل عابر تحت اسم فريدا براندنفلد، أي أنها، كما لاحظت فيما بعد، تشاركك في الأحرف الأولى من الاسم. أو أن الارتباط الوحيد يكمن فقط في أن القصة الصغيرة تحاول أن تكون، من بُعد، جديرة بك. وهذا أيضاً ما يريد أن يعبر عنه الاهداء.

ومما يلفت النظر أن كافكا يظل جاهداً لإقامة علاقة بين النص الأدبي والرسالة ونكران هذه العلاقة في الوقت نفسه، ويحاول إظهار الاسم اسماً سرياً ومعلناً في آن.

ويزيد كافكا هذه اللعبة المزدوجة من اللغة الشخصية والعامة من خلال قبوله دعوة لحضور أمسية أدبية يقرأ فيها قصته:

انظري، أيتها الفتاة السعيدة، كيف يمدحون قصتك الصغيرة علناً وبشكل مبالغ فيه ــ طياً قصاصة جريدة ــ، على الرغم من أن الأمسية كانت أمسية خاصة فقط. ولم يكن الذي كتب هذا إنساناً غير مُهِمٍّ.

وراح المجال العائلي الخاص والمجال الأدبي العام يتحولان الى حقل توتر، بدأ كافكا يعي قصته ضمنه. فبمناسبة تصحيح الطبعة الأولى قام كافكا بفك رموز الأسماء... أولاً لنفسه في اليوميات، ثم في رسالة الى فيليس باور (ولم يكن كافكا يستخدم في كتابته أي اسم بالمصادفة. والرمز الى اسمه الخاص في آثاره هو أمر مؤكد. وهنا أيضاً). بتاريخ ١١ شباط ١٩١٣ كتب في يومياته:

في جيورج عدد من الأحرف مثلما في فرانز. وفي Bendemann[١] يقوم mann بتعزيز Bende من أجل جميع إمكانيات القصة، هذه الامكانيات التي ما زالت مجهولة. وعدد الأحرف واحد في Bende

---

(١) ـ Bende مأخوذة من Binde وتعني: رباط. Mann تعني رجل.

وKafka. وحرف e في الاسم الأول يتكرر في الموضعين نفسهما اللذين يتكرر فيهما حرف a في الاسم الثاني. وفي Frieda عدد من الأحرف مثلما في Felice. والحرف الأول واحد في الاسمين، كما هو واحد في الاسمين Bauer[٢] وBrandenfeld. ومن خلال Feld[٣] ثمة علاقة من ناحية المعنى أيضاً. وحتى التفكير ببرلين ربما كان ذا تأثير، والتفكير بـ Mark Brandenburg[٤] ربما كان له أثر ما.

وفي اليوم التالي ـ ١٢ شباط ١٩١٣ ـ تابع كافكا الكتابة في يومياته:

لدى وصف الصديق في الغربة فكرت كثيراً بشتوير Steuer. وعندما التقيت به عن طريق المصادفة، بعد نحو ثلاثة أشهر من هذه القصة، حدثني أنه عقد خطوبته قبل نحو ثلاثة أشهر.

وبعد أن تلوت القصة أمس عند عائلة فلتش، خرج الأب فلتش، وعندما عاد بعد فترة وجيزة، أثنى على التصوير المحسوس في القصة. ومد يده وقال: «إنني أرى هذا الوالد أمامي»، وتوجه بأنظاره الى الكنبة التي كان يجلس فيها أثناء تلاوة القصة.

وقالت أختي: «إنه منزلنا». وعجبتُ كم أساءت فهم المكان وقلت: «لا بد إذاً أن يكون الوالد مقيماً في بيت الخلاء».

وبتاريخ ٢ حزيران ١٩١٣ كتب كافكا الى فيليس باور:

عدد الأحرف واحد في Georg وFranz. يتألف Bendemann من Bende وMann. وعدد الأحرف واحد في Bende وKafka.

---

(٢) ـ تعني: فلاح.

(٣) ـ تعني: حقل.

(٤) ـ منطقة تقع فيها برلين.

والحرفان الصوتيان أيضاً موجودان في الموضع نفسه. على Mann أن يعزز، على سبيل الرأفة، هذا الـ Bende المسكين في كفاحه. في Friedaعدد من الاحرف مثلما في Felice، وكذلك الحرف الاول نفسه. وFriede (السلام) قريب من السعادة. Brandenfeld له، من خلال Feld، علاقة بـ Bauer. والحرف الأول واحد في الاسمين. وما زال هناك بعض الأمور المماثلة. وهذه، طبعاً، مجرد أشياء لم أهتد إليها إلا فيما بعد.

بعد حالة تأرجح بين قطع علاقته بفيليس والزواج منها كتب كافكا بتاريخ ١٤ آب ١٩١٣ في يومياته: **استنتاجات من «الحكم» من أجل حالتي. إنني مدين لها بالقصة بطريقة غير مباشرة. أما جيورج فإنه يهلك بسبب الخطيبة.**

وكان لفرانز كافكا أخ يدعى جيورج ولد بتاريخ ١٨٨٥/٥/١١ ، وتوفي بعد نصف عام عندما كان عمر فرانز كافكا عامين ونصف العام. وقد أصبح هذا، فيما بعد، يعاني من الشعور بالذنب إزاء أخيه الأصغر.

٣ ـ بنية العلاقات

إن اليومية الآنفة الذكر التي كتبها كافكا بتاريخ ١١ شباط ١٩١٣ تبدأ بالمقطع التالي:

بمناسبة تصحيح «الحكم» أسجل هنا جميع العلاقات التي توضحت لي في القصة وبالقدر الذي أذكرها فيه. وهذا ضروري، إذ أن القصة خرجت مني ــ مثل ولادة حقيقية ــ وهي مغطاة بالوسخ والبلغم، وأنا وحدي أملك اليد التي بوسعها أن تدخل الى الجسد وتستشعر الرغبة في ذلك:

الصديق هو صلة الوصل بين الأب والابن، وهو أكبر شيء مشترك بينهما. جالساً وحده أمام نافذته، يروح جيورج ينبش، بلذة، في هذا الشيء المشترك، ويظن أنه يمتلك الأب في ذاته، ويرى أن كل شيء هادئ، باستثناء بعض الكآبة العابرة. لكن تطور القصة يبين كيف يخرج الأب مما هو مشترك، أي الصديق، ويقف نقيضاً إزاء جيورج، وقد زادت قوته أشياء مشتركة صغيرة أخرى، أي من خلال التعلق بالأم ومن خلال ذكراها الغالية، ومن خلال مجموعة الزبائن التي كان الوالد هو الذي اكتسبها أصلاً للمتجر. أما جيورج فإنه لا يملك شيئاً. فالخطية لا تعيش في القصة سوى من خلال العلاقة بالصديق، أي بالمشترك؛ وهي لا تستطيع الدخول الى قرابة الدم التي تضم الأب والابن، إذ أن حفل الزفاف لم يتم؛ والأب يقوم بطردها بسهولة. كل ما هو مشترك يتكدس حول الأب. وجيورج يحس هذا المشترك على أنه شيء غريب فقط، شيء أصبح مستقلاً، لا يستطيع أبداً أن يقدم له حماية كافية، وهو المعرّض للثورات الروسية؛ ولأنه هو نفسه لم يعد يملك شيئاً آخر سوى النظرة الى الأب، فإن الحكم، الذي يقطع صلته بوالده كلية، يؤثر في نفسه أبلغ تأثير.

لا يرى كافكا، إذاً، أن عبرة قصته الصغيرة تكمن في الشخوص أو في الحدث الذي تتورط فيه، وإنما في العلاقات التي يقدمها النص للنقاش. هذه العلاقات تظهر كفعل اتصال ناجح أو مُخْفِق بين مجالي اتصال متناقضين: العالم الضيق للأسرة البورجوازية من طرف، والسياق التاريخي العالمي للثورات الروسية من طرف آخر.

إن كافكا يرى، في تشخيصه الآنف، ضرورة قراءة **الحكم** نموذجاً بنيوياً، وعدم إمكانية قراءتها كحدث أو كوصف شخوص، وعدم إمكانية فك رموزها من خلال «تفسير»، من دون أي تناقض أو خلاف.

ويبدو أنِ هذه النقطة الأخيرة تلمح الى رمز الولادة الذي يصف به كافكا انتاج النص الأدبي بصفته انتاجاً «جوهرياً»، «فردياً»: كنتاج جسد لغوي الى حد ما لا يفتح أسراره في «يقينيته» سوى لمنتجه، لكنه يرفض بإصرار «حكماً» محدداً من قبل الآخرين.

٤ ـ يقينية التناقض

أشار كافكا، أكثر من مرّة، الى هذه الثنائية الضرورية من الغموض واليقينية في قصته؛ وجعل منها مثالاً على القراءات المقبلة لآثاره. فبعد يومين فقط من كتابتها، وبمناسبة قراءتها الثانية في أمسية أدبية كتب في يومياته:

أمس قرأت القصة في أمسية أدبية في منزل باوم... قبيل النهاية لوحت يدي من تلقاء نفسها حقاً أمام وجهي. واغرورقت عيناي بالدمع. إن يقينية القصة تتحقق.

كذلك بوضوح يسجل كافكا التناقض الذي لا يمكن حله بين «لا معقولية» النص و«حقيقته الداخلية». فقد كتب الى فيليس باور:

إن القصة متوحشة بعض الشيء ولا حكمة لها. ولو لم تكن تملك حقيقة داخلية لَمَا كانت شيئاً، الأمر الذي لا يمكن أبداً التحقق من وجوده عموماً، وإنما يجب التسليم به أو نكرانه من قبل كل قارئ. ثم إن القصة تحوي كمية كبيرة من الأخطاء. وأنا لا أدري أبداً كيف قدر لي أن أهَبَكِ هذه الولادة التي أقل ما يقال فيها انها في غاية التعقيد.

وفي حزيران ١٩١٣ يؤكد كافكا:

لا يمكن إيضاح «الحكم». إن هذه القصة مليئة بمفاهيم عامة دون أن

يقر بها. فالصديق لا يكاد يكون شخصاً حقيقياً. وربما كان بالأحرى هو المشترك بين الأب وجيورج. وربما كانت القصة طوافاً حول الأب والابن، وربما كانت شخصية الصديق المتبدلة تعبر عن التبدل المستقبلي بين الأب والابن. وأنا لست متأكداً من هذا أيضاً.

المهم هنا أن كافكا يوازن عدم إمكانية تفسير القصة مع يقينية بنى العلائق فيها: أي أنه لا يدعو الى قراءة النص قراءة نحوية يمكنها أن تؤدي الى تفسير دوافع الحدث والسلوك، وإنما يدعو الى فهم امثولي (**مفاهيم عامة، طواف**) واستخراج علاقات متبدلة ومتوضعة فوق بعضها بعضاً نوعاً ما بين شخوص القصة.

حسب مصطلحات كافكا هذه، لم يعد بالإمكان تحديد صحة وحقيقة نص من خلال إعادة مجرى أحداث منطقي ووصف شخصيات، بل يبدو أن هذه الحقيقة تتجلى بالذات من خلال غياب هذا المجرى وهذا الوصف. إن «غرابة» التركيب «غير المفهوم» تشهد على القيمة الأمثولية للنص:

كافكا الى فيليس: **هل تجدين في «الحكم» أي مغزى، أعني أي مغزى سويّ مترابط يمكن تتبعه؟ أنا لا أعثر عليه، ولا أستطيع أن أفسر شيئاً في القصة. لكن هناك غرائب كثيرة.**

من هذه التجربة الشعرية لتحقق نص بالذات من خلال انتفاء مغزاه ظاهرياً، ومن خلال عدم ترابط بنيته يعرض كافكا تعريفه لعملية الخلق الأدبية كـ **ولادة**، كإنتاج لشيء لا يُعلل، رغم كل **الوسخ والبلغم**، لكن هذا الشيء هو كُلٌّ عضوي لا يرقى إليه الشك.

٥ ـ الولادة الأدبية

مباشرة بعد كتابة **الحكم** ليلة ٢٢ ـ ٢٣ أيلول ١٩١٢ حاول كافكا أن يحدد، بدقة أكثر، الجديد وغير المألوف في التجربة التي عاشها لتوّه. فيستحضر خمس صور متناقضة لكنها تملك طبعاً في الوقت نفسه نقطة التقاء سرية مشتركة: الجسدية وترابط تجربتها. هذه الصور هي تصورات **المجهود الهائل، والفيضان، وحمل الذات والنار المتأججة** التي تذيب كل ما هو غير متجانس، **والانفتاح الكامل للجسد والروح.**

إن ما يطلب الكلمة في هذه الصور المتنوعة لتحليل الذات هو التجربة الولادية لهوية **مميزة** قائمة على الوحدة الجسدية؛ تجربة وحدة الذات رغم كل التناقضات.

وبعد بضعة أشهر حاول كافكا، بمجهود جديد، أن يعيد بناء هذه التجربة العفوية ليجعلها وصفاً لعلاقات. وبدأ محاولة التجريد هذه باستعارة الولادة: **هذا ضروري، إذ أن القصة خرجت مني ــ مثل ولادة حقيقية ــ وهي مغطاة بالوسخ والبلغم، وأنا وحدي أملك اليد التي بوسعها أن تدخل الى الجسد وتستشعر الرغبة في ذلك...** والى فيليس كتب كافكا: **لا أدري أبداً كيف قدر لي أن أهبك هذه الولادة التي أقل ما يقال فيها أنها في غاية التعقيد.**

إن مراجعة أقوال كافكا عن عملية الإبداع لديه تبين أن الجمل المذكورة والمتعلقة بقصة **الحكم** إنما تنتمي الى مجال تصور أكبر يحدده نمط الانفتاح والطلق، ويتبع المجال العضوي. فكافكا كتب في يومياته عام ١٩١١ عن **إمكانية قريبة لحالات كبرى تفتحني.** وفي رسالة ذكر أن الكتابة هي أهم شيء على الأرض بالنسبة إليه، **مثلما هو الحمل بالنسبة الى المرأة.**

وماكس برود نقل صورة **القذف القوي**.

إن مثل هذه التصورات عن عملية الإبداع الشعري هي تصورات تقليدية يمكن اعتبارها تراثاً عالمياً، لكنها تصبح جديرة بالملاحظة عندما تتنازع، لدى الكاتب نفسه، مع تصورات ذات طبيعة مغايرة كلية. فنحن نجد لدى كافكا تصورات مناقضة تماماً للاستعارة العضوية عن الولادة اللغوية: تصورات عن آلية النتاج اللغوي، عن صعوبة، بل استحالة انتاج كلٍ كامل بواسطة اللغة.

هذان النوعان من التصورات يحددان تفكير كافكا طوال حياته. وهما ينعكسان ـ من ناحية الطباعة ـ في التناقض التالي: فمن طرف كان كافكا يعتبر كتاباته مجرد **خربشات** تملى عليه إملاء لا واعياً ويكتبها بشكل غير متقطع، تُعزل منها نصوص وتعتبر «آثاراً» تُعزى الى الكاتب كافكا. ومن طرف آخر كان يحب أن تطبع كتبه طباعة فاخرة. ولم يتخلص كافكا طوال حياته من هذا التناقض. وقد كتب عن **النهم** لرؤية كتبه مطبوعة. لكنه أبدى رغبته في وصيته في أن تُزَالَ كل آثار **الخربشات** وتحرق كل مخطوطاته دون أن تُقرأ.

ضمن هذا التأرجح بين رفض **الخربشات** (ممثلاً في إزدراء والد كافكا لكتابات ابنه) وبين نشر «آثار» (بواسطة ماكس برود) يندرج تناوب كافكا بين تصغير ذاته وإصراره على تكامل وترابط نصوصه. في ١٤ آب ١٩١٦ كتب كافكا الى ناشره:

تهمني «الحكم» بشكل خاص، وإن كانت قصيرة جداً، لكنها قصيدة أكثر مما تكون قصة. إنها تحتاج الى فضاء حولها، وهي ليست غير جديرة بالحصول عليه.

وبعد خمسة أيام أصر كافكا في رسالة ثانية الى ناشره: **أرى أن تطبع «الحكم» في كتاب مستقل: فالقصة هي شعرية أكثر مما تكون ملحمية، لذا فإنها تحتاج الى فضاء كامل حولها، إذا كان عليها أن تؤثر. كما أنها العمل المحبب الى نفسي بشكل خاص، لذا كانت أمنيتي دائماً أن يظهر مفعولها وهي مستقلة إن أمكن.**

٦ ـ الكتابة كفعل نجاة

بين الطبعة الأولى والطبعة الثانية لقصة **الحكم** تأمل كافكا في وضع الأب والابن ونمطية كل منهما ضمن العلائق البيولوجية والأخلاقية. وتنعكس محاولات الفهم هذه أوضح ما تنعكس في تفكير كافكا وضع عنوان موحد لعدد من القصص التي كان قد كتبها حتى ذلك الحين **الحكم، الوقّاد، الانمساخ، مستعمرة العقاب**. ففي نيسان ١٩١٣ كتب الى ناشره:

إن «الوقاد» و«الانمساخ» و«الحكم» متآلفة مع بعضها بعضاً خارجياً وداخلياً، وبينها ثمة ارتباط ظاهري، بل ارتباط خفي أكبر. وأنا لا أود الاستغناء عن عرض هذا الارتباط من خلال جمعها في كتاب بعنوان «الأبناء» مثلاً.

ما يبدو أنه يجمع القصص الثلاث على هذا الضوء هو الوضع البيولوجي للعلاقة بين الأب والابن.

وفي عام ١٩١٥ يبدو أن اعتباراً آخر أصبح يغلب على نزاع الأب ـ الابن. فبدلاً من التقويم البيولوجي يظهر التقويم الاجتماعي. أصبح كافكا يود أن يرى **الحكم والانمساخ ومستعمرة العقاب** في كتاب واحد بعنوان **عقوبات**. في **مستعمرة العقاب** تتراجع علاقة الأب ـ الابن خلف نموذج

الرئيس - التابع، ويُستعاض عن السلطة البيولوجية بالسلطة الاجتماعية، والجهاز يصبح بديلاً عن اسم الأب. ويصبح مهماً بالنسبة لكافكا أن تظهر حلقة وسيطة بين **الحكم ومستعمرة العقاب** (النموذخ العائلي على أساس بيولوجي، والنموذج الاجتماعي على أساس سياسي): **الانمساخ**.

في قصة **الانمساخ** يجري فعل الرفض للفرد إزاء السلطة على التخوم بين الإنسان والحيوان، بين الأسرة والمجتمع، بين الأب والرئيس. بهذا المعنى كتب كافكا الى ناشره في ١٩ آب ١٩١٦ .

جواباً على كتابك اللطيف المؤرخ في ١٥ من هذا الشهر أذكر هنا ما دفعني الى طلب نشر «الحكم» و«مستعمرة العقاب» في طبعات مستقلة: لم يكن الحديث يجري قط عن النشر في سلسلة «يوم القيامة»، وإنما عن مجموعة قصص بعنوان «عقوبات» تضم «الحكم» و«الانمساخ» و«مستعمرة العقاب»، وعدني السيد فولف بنشرها منذ فترة طويلة. هذه القصص تعطي وحدة ما. وطبعاً نشرها في كتاب سيعطيها اعتباراً أكبر مما يفعله نشرها في سلسلة «يوم القيامة». ورغم ذلك أردت أن أستغني عن الكتاب إذا أمكن نشر «الحكم» في عدد خاص من السلسلة.

وليس السؤال فيما إذا كانت «الحكم» و«مستعمرة العقاب» تنشران سوية في عدد من أعداد «يوم القيامة»، إذ أنه من المؤكد أن «مستعمرة العقاب» تكفي وحدها جداً لعدد خاص. وأود أن أضيف أنه من شأن «الحكم» و«مستعمرة العقاب» أن ينتجا حسب شعوري، مركباً بشعاً. وعلى كل حال فإن من شأن «الانمساخ» أن تتوسط بينهما. ومن دونها يعني فعلاً ضرب رأسين غريبين ببعضهما بعضاً بالقوة.

والجدير خاصة بالملاحظة في هذه التأملات هو أن الترابط بين الوجهين العائلي والسياسي لمشكلة السلطة في **الحكم** ليس بعيداً كما يريد

كافكا هنا أن يوهمنا. ففي رسالة بتاريخ ٢ حزيران ١٩١٣ كان كافكا قد كتب الى فيليس عن نشوء **الحكم**، وأقر في ختام رسالته:

عندما جلست لكي أكتب، أردت بعد يوم أحد بائس الى درجة الصراخ (كنت قد درت صامتاً طوال بعد الظهر حول أقارب صهري الذين كانوا آنذاك لأول مرة لدينا) أن أصف حرباً. كان شابٌ يرى من نافذة جموعاً من البشر تقترب سائرة فوق الجسر. لكن بعد ذلك انقلب كل شيء بين يدي.

كانت البذرة الأصلية تشير، إذاً، الى موضع المفصل بين جو السلطة الخاص والعام. والوضع على النافذة (بين الأسرة والمجتمع) يظل قائماً في النص المكتوب، كما ظل الطريق الى الهواء الطلق شكلاً أساسياً. إن الرسالة التي يوجهها جيورج الى صديقه (على الملأ) كُتبت في الوقت نفسه مع وضع الوالد (بصفته الشخص الذي يعطي العالم الأسروي شرعيته). وهي تقوم بدور «المعبر» بين الجوين. وعليها أن تتيح الانتقال من جو الى آخر، لكنها تخفق في هذه المهمة. فهي تظل في جيب جيورج.

بعد سبع سنوات من كتابة **الحكم** عاد كافكا مرة أخرى الى نمط الابن الذي يكتب ضد أبيه القوي. وهنا أيضاً يتخذ كافكا الرسالة شكلاً للكتابة، لكي يتم التحرر في نطاقها. لكن هذه الرسالة تتسع لتصبح مشروعاً عن نظرية سلوك وعرضاً واضحاً لسيرة حياة يحاول أن يحدد بشكل حاسم دور الكاتب المعارض لمؤسسة الأسرة: إنها **رسالة الى الوالد**، كتبها كافكا عام ١٩١٩ ، وظلت في جيبه، كما ظلت رسالة جيورج في **الحكم**.

الفصل الثالث

بنية قصة «الحكم»

١ - نسق الحدث

يأخذ نسق الحدث في القصة الشكل التالي:

١ - جيورج في غرفته: يكتب رسالة الى صديقه البعيد.

٢ - جيورج يلخص محطات صيرورته.

آ - وضع الصديق بالقياس الى جيورج.

ب - الصعوبة الأولى لدى الكتابة الى الصديق: إخفاقه في عمله (مشكلة هوية العمل الفني).

ج - وضع جيورج: نجاح في العمل (بعد موت الوالدة وانسحاب الوالد).

د - الصعوبة الثانية لدى الكتابة الى الصديق: كونه عازباً (مشكلة هوية الجنس).

هـ - وضع جيورج: خطوبة وعلاقة الخطيبة بالصديق.

٣ - استشهاد بمقطع من رسالة جيورج: تشخيص كتابي عن تحرر جيورج إزاء زميل الصبا: محاولة طلب «حكم» من خارج الأسرة عن هذه

الوثيقة التي هي بحث عن هوية.

٤ ـ جيورج يرفض التواصل مع الناس: أحد المعارف في الشارع.

٥ ـ جيورج يعرض تشخيصه الكتابي لذاته الى حكم والده: مبارزة كلامية.

آ ـ الوالد يرتاب بحقيقة كلام جيورج.

ب ـ الابن يعرّف الوالد كمريض، كطفل، كمدافع عن الصديق.

ج ـ الوالد يقف الى جانب الصديق باعتباره «ابناً ضائعاً» (يجعل منه عضواً في الأسرة) وضد جيورج، إذ يعلن نفسه نائباً للصديق.

د ـ الوالد يضطلع أيضاً بدور الخطيبة والأم.

هـ ـ الوالد يضطلع أيضاً بدور كاتب الرسائل، هذا الدور الذي استباحه جيورج لنفسه.

و ـ الوالد يوجه الى جيورج مطلباً متناقضاً كـ **حكم: كن ابناً نادماً ومتمرداً على والديك (إنسان بريء وشيطاني:** «ابن ضائع و«أوديب»).

٦ ـ يؤبى على جيورج التواصل مع الناس: الخادمة على الدرج.

٧ ـ تنفيذ ذاتي للحكم: الخروج من عالم التواصل العام، مع اصطحاب الرسالة.

٨ ـ العنوان: يعبر عن انتظام الفرد تحت العام.

٩ ـ الاهداء: تقديم النص من أجل الحكم عليه من قبل الخطيبة ووالدها كارل باور.

١٠ ـ الالقاء: تقديم النص من أجل الحكم عليه من قبل الأسرة والمجموعة الاجتماعية الجزئية.

١١ ـ الطباعة: تقديم النص من أجل الحكم عليه من قبل المجتمع.

إن القصة تعرض الأسرة كنظام خطابي متكامل يتعلم فيه الطفل تصرفاً معيناً. والجزء الذي تقدمه القصة من هذه العملية يعرض نقطة حساسة يحاول فيها ابن الأسرة أن يخرج من هذا الوضع التعليمي، وذلك من خلال تحقيق الذات، جنسياً ومهنياً، الأمر الذي كان ممنوعاً بشدة داخل الوضع العائلي. ومما يشكل أمراً حاسماً بالنسبة للخروج المنشود من الأسرة هو موضوع الرسالة على ما يدو: فجيورج يكتب وصفاً دقيقاً لوضعه الراهن يعبر فيه بنفسه عن هويته، ويحاول تهريبه خارج الأسرة، لكن طبعاً بعد أن يقدم هذا التحديد لذاته الى والده كي يسمع حكمه. ويمكن وصف هذا الفعل المتناقض في ذاته بأنه ترابط بين حكم البراءة وطلب حكم الإدانة. ومن هذا الفعل تنشأ أزمة القصة بكاملها ونهايتها المدمرة.

منذ البدء تقف القصة في سياقين: سياق جيورج، الذي يحاول فيه هذا أن يدافع إزاء والده عن علاقته بالصديق والخطيبة؛ وسياق «المؤلف» كافكا، الذي يحاول فيه هذا أن يحدد هويته فيما يتعلق بفيليس واخواته ووالده وقراء كتبه.

ويظهر الوالد داخل القصة عائقاً في طريق «الخروج» على شكل بندمان العجوز، وخارجها على شكل والد كافكا ـ هرمان ـ الذي يقف في وجه محاولات ابنه لعقد الخطوبة. وهناك تماثل في توضعات الأشخاص داخل القصة وخارجها: فجيورج يقيم علاقات مع أربعة أشخاص: الوالدة والوالد وفريدا والصديق. والمؤلف فرانز كافكا يريد بمعونة هذا النص أن يحدد علاقته بفتاته وأسرته وقرائه.

ويمكن القول اذاً أن قصة **الحكم** تمثل، بصورة عامة، تخيل هوية ومحاولة للإجابة عن أسئلة: **كيف أصبحت الشخص الذي أنا هو؟ هل أنا نفسي فعلاً، أم صنع مني الآخرون بالأحرى الشخص الذي أنا هو؟** هذه الأسئلة يعيد كافكا طرحها فيما بعد بطريقة ساخرة في قصة **تقرير الى أكاديمية**. ان البنية الأساسية لهذا التخيل للهوية هي توسيع حلزوني لحقل العلاقات: من جيورج الى الراوي الى المؤلف في وضع اجتماعي يتراوح بين أدوار الابن والأخ والزوج والعازب والشاعر. والخط الذي يصف سير هذه العملية يؤدي، إذاً، من الأم عبر الأب وفريدا الى الصديق، ومن هناك الى فيليس عبر المستمعين الى كافكا الى قرائه.

٢ ـ النص كتخيل ولادة

لا شك أن **الحكم** كانت أهم نص بالنسبة الى صيرورة كافكا الذاتية. وقد أشار بنفسه الى ذلك أكثر من مرّة. والبنية الأساسية لهذا التخيل للصيرورة الذاتية يحددها السؤال: **كيف أصبحت الشخص الذي أنا هو؟** ومثل هذه العملية يمكن تخيلها بشكل مقنع أكثر تحت تصور الولادة، وهذا بمعنى مزدوج: ولادة في الأسرة وولادة في الأدب. وبين هاتين العمليتين للصيرورة الذاتية يكمن مأزق الهوية لكافكا؛ هنا كضغط سلبي تمارسه الأسرة وشعائرها، وهناك إحساس بتحرر إيجابي بواسطة الأدب ويوميات كافكا تحوي عدة مواضع تشير الى هذه الحالة.

مما تقدم حتى الآن يتوضح أن النواة القصصية الحقيقية للنص هي عرض أزمة هوية. فجيورج يحاول أن يدرك نفسه، في وضع متغير، كما هو «فعلاً». يقدم تعريفاً ذاتياً «مستقلاً»، أي رسالته الى الصديق، يقدمها الى الوالد كي يقوّمها هذا. وذلك على ما يبدو أملاً بحصول جيورج على تصديق كونه «مغايراً».

٣ ـ أوديب وابن ضائع

يبين نص كافكا تحرر فرد من دوره في الأسرة (كـ «ابن» لـ «أب») وانتقاله الى دوره في المجتمع (كمؤسس لأسرة جديدة وبيت زوجي). ويصبح هذا النص وثيقة «ولادته الثانية».

في المبارزة الكلامية التي يشتبك فيها المتنافسان يدور الموضوع حول غلبة إحدى الحالتين: تمرد الابن وتحرره النهائي من الوضع العائلي من خلال انهاء سلطة الأب (حسب نمط أوديب)، أو إعادة الابن الى الوضع العائلي (كما جاء في حكاية الابن الضائع).

إن فعل القوة الحاسم الذي يرغم به العجوز بندمان ابنه على العودة الى الوضع العائلي يكمن في أن الأب يقدم المهاجر كقدوة للمقيم، ويحوّل الصديق في روسيا الى «الابن الضائع» القمين بأن يكون ابناً يستجيب له قلب الوالد. وهذا ما يدمر هوية جيورج. فالأب ينسب الى الابن دورين متباينين: فمن طرف يعترف له بدور أوديب المتمرد ويرحب بالدافع التحرري لديه، ومن طرف آخر يقدم له الصديق الذي أقام في روسيا على أنه «الابن الضائع»، أي بصفته مثالاً يُحتذى لا سبيل الى بلوغه: وهذا يتضمن العودة الى التبعية للأسرة. إن الوالد يريد أن يقول لابنه: ستكون ابناً يستجيب له قلبي إذا ارتحلت. وهذه الرغبة، التي تمثل ارتباطاً كلاسيكياً مزدوجاً، لا يمكن تلبيتها. إذ على الابن أن يكون حاضراً بأن يكون غائباً، وعليه أن يكون نفسه بأن يكون الآخر، الغائب. إن الأمر المتناقض الذي يلقيه الأب يفترض إذاً نضجَ الابن وعدم نضجه في الوقت نفسه: فمن طرف يقول له الأب إنَّهُ **ثمرة صغيرة غير ناضجة** وطفل ظل صبيانياً. ومن طرف آخر يتهمه بقوله: **كم ترددت طويلاً قبل أن تصبح راشداً**. وفي

يوميات كافكا نعثر على تحديد مزدوج مشابه، فقد كتب بتاريخ ١٩/١/ ١٩١١:

كان لدي مرة مشروع رواية يتصارع فيها شقيقان، أحدهما سافر الى أمريكا، في حين ظل الآخر في سجن أوروبي. ولم أبدأ بكتابة أسطر إلا أحياناً، إذ أن الكتابة سرعان ما أثارت الملل في نفسي.

القرب من الأب والبعد عنه، التبعية والتحرر، الأسر والحرية... تتشابك مع بعضها بعضاً وتتحول الى عقدة، لا يمكن فكها، من إمكانيات إيجاد الذات، إمكانيات تحاصر بعضها بعضاً.

يستخدم كافكا، إذاً، في قصة **الحكم** كلتا الأسطورتين اللتين تعالجان علاقات الابن بين الأسرة والوجود خارج الأسرة: أسطورة «أوديب» (قتل الابن لأبيه) وأسطورة «الابن الضائع» (تمرده ثم خضوعه الطوعي). وكل أسطورة من الأسطورتين تظهر حكماً مسبقاً للأب في المحاكمة ضد الابن الذي يحاول الانفصال عن الاسرة. وتجري الموازنة بين الأسطورتين وتقويم حجمهما: من طرف في تلميح واضح داخل النص، ومن طرف آخر في التفسير الذاتي الذي يقدمه كافكا لقصة **الحكم** في يومياته.

وهنا يتوضح أيضاً أنه لا يمكن تفسير تحطيم الابن في القصة أو تعليله على أنه ناتج عن ذنب ميتافيزيقي أو بسبب اختلال في ذهن الأب أو الابن، وإنما فقط على أنه يجري نتيجة لظروف التسلط داخل الأسرة. وهناك مبدأ جوهري للتربية العائلية التي خَبِرَها كافكا ووصفَها، هو استراتيجية الربط المزدوج، الذي يتمثل في الدعوة الى أن يكون المرء أودبياً وابناً ضائعاً في الوقت نفسه، ويمارس التحرر المدمر للذات، والخضوع المحافظ على الذات في آن. في **رسالة الى الوالد** يصف كافكا هذه الاستراتيجية على أنها جمع بين «الإغراء» و«المنع» من قبل الخطاب الأبوي: **كن مثلي — لا**

تستطيع أبداً أن تصبح مثلي. وهذه هي تماماً الحجة التي يرغم بها بندمان العجوز ابنه على العودة الى تبعية الأسرة: **لقد كنت في الحقيقة طفلاً بريئاً، لكن الأكثر حقيقية هو أنك كنت إنساناً شيطانياً!** هذه هي الصيغة الحقيقية للإدانة في النص. وهي تحاول أن تعرّف الابن طفلاً وبالغاً في الوقت نفسه، وان تنسب إليه ذنب التمرد وبراءة الطاعة في آن، وذلك من أجل إعاقته بهذه الطريقة عن اكتساب هويته الخاصة به. إن ما تبينه قصة **الحكم** من خلال السرد الدقيق للمبارزة الكلامية بين الأب والابن هو الاستحواذ على الابن بواسطة هذه الاستراتيجية الكلامية للاب بصفته منظم الخطاب الأسروي.

٤ ـ «الحكم» كنموذج اجتماعي تاريخي

إن كفاح الابن من أجل اكتساب هويته كفعل تحرري في سياق الأسرة يجري، من ثَمَّ، ككفاح خطابي. واستراتيجية الأب الكلامية ترغم جيورج على التخلي عن هويته وعلى الانتحار: هنا تبدو اللغة كفعل قمعي. ومن طرف آخر يمكن قراءة نص **الحكم** على أنه حجة كافكا في كفاحه ضد سلطة الأب والمجتمع وضد رغبة الخطيبة بالزواج. هذا النص يخدم تحرر الكاتب كافكا (الجزئي على الأقل) من العمل والأسرة وتأسيس أسرة ويدفعه نحو الأدب. هنا تبدو اللغة كفعل تحرري. وهذا هو السبب الذي دعا كافكا لأن يعتبر **الحكم** أهم أثر له: إنه وثيقة خلق كافكا لذاته ككاتب. وتكمن طبيعة هذا النص في أن جيورج والكاتب كافكا إنما ينفصلان عن بعضهما بعضاً مثلما ينفصل الابن الذي يظل في جو الأب، والابن الذي يهاجر. هذا «الخطاب المزدوج» هو المكسب الحقيقي للابن فرانز كافكا على الطريق المؤدية الى الحكم ببراءة الكاتب (كافكا). إن قصة **الحكم** تمثل الوثيقة الأولى والأهم لهذه التبرئة.

في عام ١٩٢١ كتب كافكا عدة رسائل الى أخته الّتي Elli حول موضوع تربية ابنها. وتدل هذه الرسائل على أن كافكا كان قد سبر بكل دقة حقيقة كون الأسرة إنما تقوم بتدمير الطفل في خصوصياته وتمنعه من اكتساب هويته الخاصة به. وهذه الرسائل هي في غاية الأهمية بالنسبة لفكرة كافكا عن تحقيق الذات، ليس فقط لأنها تشخّص منع اكتساب الهوية داخل الاسرة، وإنما لأنها تقدم أيضاً تصوراً عن اوتوبيا هوية خارج الأسرة، أولاً في مجتمع الحيوان كهوية من دون لغة، وبعدها في الشعب كهوية ذات صفة بشرية تتحقق دون شعائر قسرية تفرضها التربية العائلية. وانه لفي غاية الأهمية أن كافكا عالج هذين النموذجين في قصصه فيما بعد، وخاصة في **أبحاث كلب** وفي قصته الأخيرة **يوزفينه، المغنية، أو شعب الفئران.** طبقاً لهذه التصورات عن تحقيق الذات، يجب إقصاء الطفل عن محيط تربية الأهل والعهدة بتربيته الى المجتمع.

ومن الجدير بالملاحظة أن أعمال كافكا الأولى، وفي مقدمتها قصة **الحكم**، إنما تقتصر على تقديم تشخيص دقيق لجهاز السلطة الأولى الذي هو الأسرة، في حين تظهر أعماله المتأخرة بالأحرى وجهاً أوتوبياً: تصورات عن إمكانية وجود مخرج من هذا الجهاز القسري، مثلما ترتسم في رفض **أودرادك** Odradek للتجاوب إزاء الوالد في **هموم رب البيت**، أو في تخيلات مجتمع الحيوانات أو الشعب في **يوزفينه**. من هنا فإن قصة **الحكم** - التي لا شك أنها تمثل أيضاً وثيقة ذاتية - يجب قراءتها في الوقت نفسه وبكل دقة كنموذج اجتماعي تاريخي.

إذ أن النص يبين اضطراب هوية الفرد في عالم بورجوازي قائم على قواعد التأديب، تمثل نواته الأسرة البورجوازية بصفتها مؤسسة «تربية»، وبدأ يفرض نفسه في أوروبا منذ النصف الثاني من القرن الثامن عشر. إن المبدأ الأول لهذه التربية هو الدعوة المتناقضة الى «التربية التي تهدف الى تحقيق

الحرية»، حيث كان يقال أن «الحرية هي هدف القسر». إنها فكرة تحرر الفرد لكي يصبح قادراً على الانخراط في المجتمع من خلال القسر والمراقبة والعقاب في البيت والمدرسة والجيش الخ... وبهذا يكتسب حتى عنوان **الحكم** معنى يتجاوز السياق الدقيق للقصة، ويصبح بمثابة إشارة تدل على نزعات حول السطوة. إن الوضع الذي يشخصه كافكا يظهر على أنه نقطة النهاية لتطور اجتماعي طويل.

إن الفعل الاجتماعي **الحكم** يتذبذب بطريقة غير متوقعة بين الحقيقة والسلطة: كحكم منطقي؛ وكحكم اجتماعي يخدم تكيف الفرد مع المجتمع ويأتي نتيجة فرض الرأي السائد نفسه؛ ثم كحكم قانوني يؤدي الى إدانة أو تبرئة، وهنا يكتسب العنصر التأديبي أهمية حاسمة؛ وأخيراً كحكم نفسي يؤدي الى تأديب الذات: يتحول الفرد الى منتج «مستقل» والى ضحية عزلاء لتخيلاته عن الذنب والعقاب. إن ما يحدث هنا هو القضاء على الرغبات الخاصة للفرد من قبل المجموع، هذا القضاء الذي يجد تعبيره في نصوص القانون والتعليمات وشعائر التربية وآليات التأديب. وقد عرض كافكا هذا الوضع في النص الذي كتبه عام ١٩١٧ تحت عنوان **المحامي الجديد**، ثم عالجه بكل دقة في آثاره المتأخرة مثل رواية **المحاكمة** وقصة **في مستعمرة العقاب**، وفي النصوص الصغيرة مثل **تقليد غريب للمحكمة** وأمام القانون ورسالة قيصرية. إن جميع هذه الآثار نشأت من قصة **الحكم**.

٥ ـ لغة الحكم

إن آثار كافكا كافة تمثل، فيما يبدو، محاولة لعرض تحطيم الإنسان بواسطة لغة السلطة باعتبارها لغة حكم وإدانة. إن نصوص كافكا تقتفي أثر لغة الحكم هذه حيث تنشأ، أي في الأسرة البورجوازية كخلية صغيرة تماثل

المجتمع البورجوازي. إن كل محاولة لتعبير الفرد عن رغباته الخاصة يجب أن يسبقها تعلم اللغة، التي هي دائماً تعبير - جرت صياغته سابقاً - عن «رغبات» في خطاب الآخرين. وبهذا تخضع رغبة الفرد الخاصة «للقانون العام» الذي يصدره دائماً الآخرون ويكتب في اللغة. إن ما يعرضه كافكا في **الحكم** هو من ثَمَّ تشخيص اجتماعي تاريخي لتحطيم الذات البورجوازية بواسطة نظام قوانين وضعته بنفسها ودوّنته على شكل قانون. وما تحاول نصوص كافكا، وبالذات ولأول مرة قصة **الحكم**، أن تكشف عنه هو الحقيقة المتناقضة أن اللغة لا تعبر عن رغبات الفرد وخصوصياته، وإنما تكبت هذه الرغبات بالذات وتستبدلها بشكل القانون المثبت في العرف العام. إن اللغة التي يتعلمها الطفل - في وضعه بين الأم والأب - هي مخرج من وحشة الوحدة وفي الوقت نفسه حصار للرغبة الخاصة. إن اللغة - كتجربة متناقضة للذات - تتيح حضور الرغبة وغيابها في آن. وكتخوم لهذا الوضع يظهر، من طرف، الحيوان كشكل ارتداد كامل من اللغة، ومن طرف آخر الموت كصمت نهائي. لقد حاول كافكا دائماً أن يعكس ويصور هاتين التجربتين الخاصتين اللتين ترافقان الولادة الاجتماعية للإنسان: **في تقرير الى أكاديمية وفنان جوع والانمساخ ويوزفينه.**

٦ - الرسالة

وبهذا تشكل مشكلة اللغة بصفتها ميدان النزاع بين قوى التحرر وقوى الاضطهاد، النواةَ الحقيقيةَ لقصة كافكا. إن الموضوع هو كيف تصبح اللغة تعبيراً عن الرغبة الخصوصية أو أداة للتسلط. وهذه المشكلة تتكثف في موضوع الرسالة.

تقف الرسالة في قصة **الحكم** تماماً على التخوم بين خصوصية الرغبة

وعمومية القانون. لهذا يحاول جيورج في الرسالة نقل «خصوصية» رغبته من الأسرة الى المجتمع. لكن يجري القضاء على هذه الرغبة عندما يتم للوالد أن يعرّف نفسه بأنه هو كاتب الرسائل الصحيح والحقيقي الذي تقرأ رسائله من قبل الصديق البعيد. بهذا يدين الأب رغبة الابن، ويرغمه على إبقاء الرسالة في جيبه. والنص ككل يصبح بمثابة رسالة أدبية، يحددها الإهداء الموجه الى فيليس، وتثبت مشروعيتها من خلال قراءتها أمام أخوات كافكا داخل منزل الوالد، وأخيراً تُقدَّم علناً وتُقرأ أمام جمهور.

وليس من قبيل المصادفة أن يستخدم كافكا، هنا بالذات، صيغة الرسالة كموضوع أساسي في قصته. فالرسالة هي تلك الوسيلة الأدبية التي يتم للفرد بواسطتها أن يجعل من نفسه منظماً للاتصالات بينه وبين الآخرين. هنا يتم للفرد إنتاج نوع من اللغة المزدوجة: لغة الخصوصيات من طرف، ولغة حوار مع ذات أخرى من طرف آخر. وهكذا تصبح الرسالة الصيغة اللغوية للجمع بين الوحدة والاتصال في آن، هذا الجمع المطلوب وغير الممكن في الوقت نفسه. والرسالة محاولة لإزالة هذا التناقض من خلال نوع معين من الخطاب. بهذا المعنى تصبح الرسالة أداة توسط بين الخاص والعام، وجسراً بين الولادة الطبيعية والولادة الاجتماعية. ومن المؤكد أنه ليس من قبيل المصادفة أن كافكا قد قام بمحاولة ثانية في هذا المجال بعد **الحكم** هي **رسالة الى الوالد** التي كتبها في عام ١٩١٩ .

في ١٧ شباط ١٩١٣ كتب كافكا الى فيليس أن الاتصال عن طريق الرسائل يظل شكل الاتصال الوحيد الذي يمكنه أن يعبر عن وضعه: استحالة تحقيق الذات لا مع الشريكة ولا من دونها. وبعد سبع سنوات كتب كافكا الى صديقته ميلينا: **كل مصائب حياتي تنبع من إمكانية كتابة الرسائل**. وفي موضع آخر يصف كافكا الاتصال عن طريق الرسائل بأنه **اتصال مع أشباح**.

ويظل النص الأدبي هو الإمكانية الوحيدة لتحقيق الذات. وعليه أن يحل محل الرسالة. صحيح أن الرسالة التي حاول جيورج أن يكتبها في **الحكم** تزول معه، لكن النص الذي تصبح فيه هذه الرسالة نفسها حجة، يبقى نصباً أدبياً.

٧ ـ الذنب

هل هناك مقولات معللة تدلل على أن جيورج إنما يتحمل ذنباً موضوعياً، أم أن تصرفه نابع من شعور بالذنب من دون دافع؛ وفيما إذا كان العقاب الذي يلقاه يتناسب مع الجنحة التي اقترفها أم لا. ومن الجلي أن الأمر في هذا النص لا يتعلق بتحديدات قانونية للذنب، أو لاهوتية، أو أخلاقية؛ وإنما ينصبّ اهتمام التصوير هنا بالأحرى على نقطة يمكن تسميتها إنتاج الذنب، وهي الوضع الذي ينتج من خلال التحقيق الذي يقوم به الوالد مع ابنه. من المهم أن شعور جيورج بالذنب يخامره في اللحظة التي يبدأ فيها الوالد تحويل الحديث الى تحقيق. وقد جاءت هذه اللحظة عندما يصر العجوز بندمان على أنه يجب قول **الحقيقة كاملة**.

ان سلطة العجوز بندمان تسلب الابن الخطيبة والصديق والأم والأب. وليست هذه السلطة بحاجة الى القيام بتنفيذ حكمها. فهي إذا ما سحبت الأرض من تحت أقدام الضحية، فإن هذه الضحية تسقط من تلقاء ذاتها.

بلقائه مع فيليس شعر كافكا أنه مطالب بالزواج وإقامة حياة مستقلة ذات مسؤولية، وذلك بعيداً عن بيت الأهل. لكن مقابل هذا كان هناك شعور مزدوج بالذنب. أولاً شعور بالذنب إزاء الوالدين اللذين سيتخلى عنهما، وشعور بالذنب إزاء الطفولة التي سيخونها؛ وثانياً شعور بالذنب إزاء

الأدب، وهذا يعني إزاء قدرته على التعبير عن حياته، التي هي حياة حلمية (من الأحلام)، وإعطائها شكلاً كان كافكا يرى فيه قدرته الوحيدة وموهبته الوحيدة، أناه **النقية**. على ضوء مشكلة الوجود هذه يُقَدّم «الحكم» جواباً واضحاً كل الوضوح. إنه حكم على جيورج لمحاولته أن يستقل، وعقاب لخيانته المزدوجة لوالديه ولأناه **النقية**. في عام ١٩١٣ كتب كافكا الى فيليس عن **شعوري الدائم بالذنب تجاه والديّ.**

ومن طرف آخر كان كافكا لا يلقى لدى أهله أي تفهم لعمله الأدبي. وكان الوالدان لا يفهمان ميول الابن الذي لا تثير «أوهامه» سوى الحزن في نفسيهما. وكان الوالد يصف كتابات ابنه بأنها «خربشات» لا يفهمها. وهذا الامتهان أصاب كافكا إصابة بالغة. بحيث راح يشعر، وهو الذي تثقل عليه عقد النقص وتصورات الذنب، أنه **عاجز ودخيل**، لا بد أنه **هلاك** الأسرة حقيقةً.

ان موضوع الذنب والعقاب هو واحد من الموضوعات الرئيسية في شعر كافكا. في **رسالة الى الوالد** يصف كافكا **وسائل التربية** التي يستخدمها والده كوسيلة لإنتاج الشعور بالذنب(*). وفي رواياته الثلاث أيضاً يقوم بهذا الوصف، لكن بوسائط ملحمية.

في **رسالة الى الوالد** يوجز كافكا قصة تربيته الرامية الى خلق الشعور بالذنب والخوف والخجل في الجملة التالية: **كنت قد فقدت أمامك ثقتي بنفسي، واستبدلت بهذه الثقة شعوراً بالذنب لا نهائياً.**

(*) راجع كتاب «رسالة الى الوالد» ضمن هذا المجلد ص ٦٢٦ ، ٦٢٧ ، ٦٢٨ ، ٦٣٠، ٦٣١ ، ٦٤٠ ، ٦٤١ ، ٦٥١ ، ٦٦٠ .

وهو يقصد بهذه الجملة بطل رواية **المحاكمة** أيضاً. إن المحكمة لا تنظر في أمر أي جرم، وإنما في أمر الشعور بالذنب. ومن هو سجين مثل هذا «الذنب»، يشعر أنه معتقل، مدّعَى ومحكوم عليه في الوقت نفسه، **دون أن يكون من شأنه قد فعل شراً.**

في قصة **أبحاث كلب** يجري تخيّل تاريخ البشرية كعلاقة آلام وذنب وحيدة. إنه ذنب كل جيل، وطبعاً ذنب كل فرد.

ينظر كافكا الى العصر الحديث على أنه يتسم بالبلبلة وانعدام الاتجاه الصحيح. والجيل الأول في القرن العشرين يضلّ طريقه مثلما فعلت الأجيال السابقة، ولا يقرر السير على الطريق السويّ، ويتحمل الذنب مثلما تتحمله الأجيال الماضية. (والأجيال اللاحقة؟)

كان يعيش في كافكا وعي بالذنب هو الأكثر سحراً وحنوّاً: وعي بعدم كمال العالم والإنسان، عدم كمال يعزو فيه الإنسان سببه الى الإنسان نفسه. هذه هي أخلاقية المسؤولية. إن ميول كافكا الإنسانية تتجلى في كل عمل من أعماله. وهو يتخطى عدم كمال العالم بكمال آثاره.

الفصل الرابع

وثيقة: «لكل إنسان خاصيته»

في آب ١٩١٦ بدأ كافكا كتابة نص في يومياته، وأكمله في أواخر عام ١٩٢٣ . هذا النص يعطي صيغاً وتعابير دقيقة تساعد في تحليل قصة الحكم:

١ ــ لكل إنسان خاصيته، وهو مدعو للعمل والتأثير بمقتضى هذه الخاصية. لكن ينبغي له أن يستسيغ خاصيته. وما خبرته هو أنهم سعوا، في المدرسة وفي البيت، لطمس خاصية الفرد.

٢ ــ بهذا سهّلوا عمل التربية، كما سهّلوا حياة الطفل أيضاً، لكن كان على الطفل قبل ذلك أن يعاني من الألم الناتج عن القسر.

٣ ــ فمثلاً لن يستطيعوا أبداً أن يُفهموا فتى غارقاً عند المساء في قراءة قصة مثيرة بأن عليه أن يقطع القراءة وينام. كان يقال لي مثلاً في مثل هذه الحالة أنَّ الوقت أصبح متأخراً، وأنني أضر عينيّ، وانني لن أتمكن من الاستيقاظ إلا بمشقة، وأن القصة الرديئة السخيفة لا تستحق هذا، وصحيح أنه لم يكن في مقدوري أن أفنّد هذا بشكل واضح، ولكن في الواقع فقط لأن كل هذا لم يكن ليقترب من تخوم ما هو

جدير بالتفكير. إذ أن كل شيء كان لا متناهياً أو دخل في اللامحدود بحيث أصبح معادلاً للامتناهي، الوقت كان لا متناهياً، ولم يكن في مقدوره إذاً أن يكون متأخراً. وبصري كان لا متناهياً، فلم يكن في ميسوري إذاً أن ألحق به ضرراً. حتى إن الليل كان لا متناهياً، فلم يكن ثمة حاجة إذاً للقلق بسبب الاستيقاظ الباكر. وأنا لم أكن لأقيس الكتب بسخافتها وحكمتها، وإنما بقدرتها على أن تأسرني أم لا. وهذا الكتاب كان يأسرني. ولم أكن لأستطيع أن أعبر عن كل هذا بهذه الكيفية. لكن النتيجة كانت انني قد أصبحت أثير الازعاج بتوسلاتي للسماح لي بالاستمرار في القراءة، أو أنني كنت أقرر متابعة القراءة حتى من دون إذن. تلك كانت خاصيتي. وكانت هذه الخاصية تُقمَع بأن يُقفل الغاز وأُترك من دون ضوء. وتوضيحاً كان يقال لي: الجميع ينامون، وينبغي عليك أنت أيضاً أن تنام. وقد شاهدت ذلك وكان علي أن أؤمن به رغم أنه كان غير معقول.

٤ ــ لا أحد يرغب في إجراء إصلاحات كثيرة مثلما يرغب الأطفال.

٥ ــ لكن بغض النظر عن هذا القمع المستحسن الى حد ما، فقد ظلت هنا، كما في كل مكان تقريباً، شوكة لم يكن أي استشهاد بالآخرين قادراً على مجرد ثلمها. إذ إنني ظللت أؤمن أن لا أحد في العالم كان يحب أن يقرأ في هذا المساء بالذات مثلما كنت أحب.

آ ــ والاستشهاد بالآخرين لم يكن قادراً على نقض هذا، وخاصة أنني رأيت أن أهلي لم يصدقوا وجود رغبة في القراءة لديّ لا تقهر. وفقط شيئاً فشيئاً وبعد فترة طويلة وربما بعد أن خفَّت الرغبة، أصبح لديّ

نوع من الإيمان أن كثيرين كانوا يملكون الرغبة نفسها بالقراءة ومع ذلك يدعون هذه الرغبة تُكبت.

٦ ــ لكنني لم أكن أشعر آنذاك إلا بالظلم الذي لحق بي. كنت أذهب الى الفراش وأنا حزين، ونشأت بدايات الكره الذي سيطر الى حد ما على حياتي في الأسرة، ومنها على حياتي بكاملها. صحيح أن منع القراءة هو مجرد مثال، لكنه مثال معبّر، إذ أن تأثير هذا المنع كان تأثيراً بالغاً.

ب ــ لم يدرك أهلي خاصيتي. لكنني إذ كنت أحس بها، فقد أصبحت أعتبر هذا السلوك إزائي بمثابة «إدانة».

ج ــ ولكن إذا أدانوا هذه الخاصية الظاهرة، فكم كانت سيئة ــ إذن ــ تلك الخاصيات التي كنت أخفيها لأنني نفسي كنت أرى فيها بعض الاثم! كنت مثلاً أطالع مساء دون أن أحفظ دروس اليوم التالي. ربما كان هذا بحد ذاته شيئاً سيئاً جداً بصفته إهمال واجبات، لكنه لم يكن بالنسبة إليّ إدانة مطلقة. ولم يكن يهمني سوى الإدانة النسبية. لكن قبل هذه الإدانة لم يكن هذا الإهمال أسوأ من المطالعة الطويلة بحد ذاتها، وذلك لأن نتائجه كانت محدودة جداً بسبب خوفي الشديد من المدرسة ومن كل سلطة. وما كنت أهمِلُه بين الفينة والأخرى بسبب المطالعة، كنت أستدركه بسهولة صباحاً في البيت أو في المدرسة، إذ كانت ذاكرتي قوية آنذاك.

٧ ــ لكن الأهم هو أن الإدانة التي لاقتها خاصيتي المتعلقة بالمطالعة الطويلة عكستها بوسائلي الخاصة على خاصيتي الخفية المتعلقة بـإهمال الواجب، ووصلتُ بهذا الى أكثر نتيجة ثقلاً على النفس. كان حالي مثل حال شخص يُمَسّ ــ لمجرد الإنذار فحسب ــ بسوط ذي

رؤوس متشعبة يقال إنه لا يسبب ألماً، لكن هذا الشخص يفك الرؤوس ويغرزها في جسده رأساً رأساً، ويروح ــ بناء على خطة وضعها بنفسه ــ يخز داخله ويخمشه، في حين ما تزال اليد الغريبة تمسك قبضة السوط بهدوء.

٨ ــ لكنني وإن لم أعاقب نفسي بشدة في مثل هذه الحالات آنذاك أيضاً، فإنه من المؤكد على كل حال أنني لم أنتفع من خاصياتي تلك الفائدة الحقيقية التي تعبر عن نفسها بالثقة الدائمة بالذات.

٩ ــ بل كانت نتيجة إظهار خاصية ما هي إما أن أكره المضطهد أو أن أنكر وجود هذه الخاصية. وكانت هاتان النتيجتان ترتبطان أيضاً مع بعضهما بعضاً بشكل كامل. لكنني إذا ما أخفيت خاصية ما، فإن النتيجة كانت أن أكره نفسي أو أن أكره قَدَري، أرى نفسي رديئاً مُداناً.

١٠ ــ وعلاقة هاتين الفئتين من الخاصيات تغيرت ظاهرياً تغيراً كبيراً مع مضي الزمن. فالخاصيات المعلن عنها راحت تزداد كلما أصبحت أقترب من الحياة المفتوحة لي. لكن هذا لم يجلب لي خلاصاً، والخاصيات المخفية لم تنقص، وتبين لدى الرصد الدقيق أنه لم يكن بالإمكان أبداً الاعتراف بكل شيء. حتى من الاعترافات الكاملة ظاهرياً في الماضي ظهرت فيما بعد الجذور في الداخل. ولكن حتى لو لم يكن الأمر هكذا، فإن خاصية مخفية واحدة كانت كافية لزعزعتي الى درجة لا أستطيع معها أن أمسك في أي مكان وألقى سنداً رغم كل محاولات التكيف الأخرى. لكن الأسوأ من هذا: حتى لو لم أحتفظ بسرّ لديّ وألقيت كل شيء بعيداً عني بحيث صرت نقياً كل النقاء، فإن من شأن نفسي أن تمتلئ في اللحظة التالية بالبلبلة القديمة؛ إذ إن السر ــ حسب

رأيي ـ لن يكون قد أُدرك وقُدّر بشكل كامل، ومن ثم أُعيد إلي من قبل المجموع وفُرِض من جديد.

١١ ـ لم يكن هذا خداعاً، وإنما مجرد شكل خاص من الإدراك أن لا أحد، بين الأحياء على الأقل، يستطيع أن يتخلص من ذاته.

١٢ ـ عندما يعترف أحدهم، مثلاً، أنه بخيل؛ فإنه في هذه اللحظة يكون قد حرر نفسه من البخل كما يبدو أمام الصديق، أي أمام شخص ذي شأن يعطي حكماً عليه. ولا يهم هنا كيف يتقبل الصديق الأمر، أي إذا كان سينكر وجود البخل، أو يقدم نصائح عن كيفية التخلص منه، أو حتى إذا كان سيدافع عنه. وحتى أنه ربما كان ليس هامّاً فيما إذا قطع الصديق صداقته نتيجة للاعتراف. المهم بالأحرى هو أن المرء قد باح بسره الى المجموع ليس بصفته نادماً، وإنما بصفته مخطئاً شريفاً، ويأمل أن يكون بهذا قد ظفر مرة أخرى بالطفولة الجميلة والطليقة. لكن المرء لم يظفر إلا بجنون قصير ومرارة كثيرة فيما بعد. إذ في مكان ما على الطاولة بين البخيل وصديقه هناك المال الذي يريد البخيل أن يأخذه والذي يحرك يده نحوه دائماً بسرعة متزايدة. وفي منتصف الطريق يضعف تأثير الاعتراف، لكنه يظل منقذاً، لكن ليس أكثر من ذلك، بل على العكس إنه يكشف فحسب عن اليد التي تتحرك الى الأمام. إن الاعترافات التي تؤثر ليست ممكنة إلا قبل الفعل أو بعده. إن الفعل لا يترك شيئاً يقوم الى جانبه. وبالنسبة الى اليد التي تجمع المال لا يوجد إنقاذ بالكلمة أو بالندم. إما أنه يجب إزالة الفعل أي اليد أو أنه ينبغي على المرء...

هذا النص لكل إنسان خاصيته... الذي كتب في آب ١٩١٦ على أوراق منفصلة هو من أهم النصوص الذاتية لكافكا، ويمثل دراسة عن

تشخيص سلوك ذات درجة عالية من الإدراك، وهذه الدراسة ضرورية لفهم أحداث تحقيق الذات، هذه الأحداث التي تقوم عليها قصة **الحكم**. إن المخطوطة التي تنقطع في المنتصف تلقي ضوءاً على الولادة الثانية للإنسان، دخوله الى عالم اللغة في الأسرة والمدرسة. إن النص يعالج موضوع تعلم الطفل للحياة في الأسرة، هذا الطفل يقدم نفسه كموضوع حكم تحكم عليه الأسرة، ولا سيما الأب. وترمي أحكام لغة الأب الى انتظام الطفل في المجتمع وإخضاعه للمعايير السائدة في المدرسة والزواج والمهنة. وبهذا يعاش نظام اللغة كنظام عقوبة أيضاً: تعلم فنون الانتظام وتلقي العقوبات عند الأخذ بهذه الفنون.

وهنا يجب اعطاء أهمية كبرى لكون أن تعلّم الحياة هذا في الأسرة - كتعلّم التعامل مع اللذة - لا يقوم بالنسبة لكافكا على تجارب الجسد، وإنما على الأسطورة البورجوازية المزدوجة: «الملكية والثقافة».

١ - إن منطلق النص هو العلاقة الديالكتيكية بين الخاصية والعمومية. في القرن التاسع عشر شخّص هيغل هذه العلاقة بين الفرد والمجموع بصفتها المشكلة الحاسمة لتحقيق ذات الإنسان (بين «الإنسان» و«الإنسانية»). هنا يقف نقيضان لا يمكن التوفيق بينهما. فمن طرف «استساغة الخاصية»، أي التجربة الشعورية لوحدة الفرد، ومن طرف آخر المؤسسات القائمة في المجتمع التي تعمل على انضواء الفرد تحت كنف الجماعة (كأسرة ومدرسة). إن العمل في تطوير الخاصية والعمل في إخضاع الذوات للمعايير السائدة، يبدوان متنافرين لا يجتمعان. و**رسالة الى الوالد** تقدم لنا تفاصيل حول هذا الدرس.

٢ - إن عمل التربية، كما يجري في مؤسسات المجتمع المعدة لهذا الغرض، تغلب فيه تجربة الألم. ويجري التعبير عن هذا الألم بصفته نقيضاً

لتلك اللذة المرتبطة بالخاصية. وكلتا التجربتين مرتبطتان بالجسد كحامل لهذه الهوية. من هذا ينتج تناقض أول: إن اخضاع الفرد للمعايير السائدة، هذا الاخضاع الذي يرمي الى جعل الفرد متكيفاً في المجتمع، والى تسهيل حياته في الحقيقة، لا يتم إلا قسراً وعبر الألم. إذاً تسهيل الحياة من خلال تصعيبها. هذه هي رؤيا **مستعمرة العقاب**: الخضوع الطوعي للألم على أنه وعد استقلال في المستقبل، وكإمكانية لتحرير الذات في **القانون الفردي**.

٣ ـ إن المثال الذي يستخدمه كافكا للإيضاح هو مثال مميز: قراءة الطفل. فعن طريق القراءة يُربّى الطفل على اعتياد هويته الاجتماعية. والقراءة هي الشعائر المؤدية الى بدء تسمية المواطن مواطناً بالغاً. وطبعاً لا يحاول الطفل اكتساب هذه المهارة بالمعنى الذي تريده المؤسسات الاجتماعية، أي كإعداد للخضوع الى قواعد القانون الاجتماعية، بل هو يجد في ما يقرأه مثالاً على خاصيته. إن ما يعتمل في نفس الطفل أثناء القراءة هو تلك التجربة الأُولى من ازدواجية اللغة، حيث تتخثر هذه ـ من طرف ـ لتصبح لغة حكم تُخضِع الفرد لها، لكنها تبشّر ـ من طرف آخر ـ بحرية الخيال. إن حجج البالغين الذين يمنعون الطفل من القراءة هي جزء من عملية إخضاعه للمعايير السائدة وتقطيع خاصيته بناء على مبدأ الترغيب والترهيب. في حين أن تخيلات الطفل اللانهائية تنتمي الى مجال الاستمتاع بالخاصية، هذا المجال الذي يدافع عنه الطفل ضد عالم البالغين: إنه «الأسر» من خلال تجربة الخاصية. وفي الوقت نفسه يقدم كافكا هنا سمات أولى لذلك النظام اللغوي للبالغين، أولاً بحجة عامة (**الجميع ينامون، وينبغي لك أنت أيضاً أن تنام**)، وثانياً بالقوة الغاشمة (قفل الغاز). هذه هي لغة المجموع التي تفرض القواعد الاجتماعية.

٤ ـ بهذا يبدو الطفل فوضوياً على خير وجه. إن الطريق المؤدية من

عجز الرضيع عن الكلام الى معرفة البالغ للغة يمر عبر محطات تمرد غير مُجدٍ. في اكتسابه للغة يجري الكفاح بين التعبير عن الخاصية والمعيار اللغوي المكتسب من الآخرين، هذا الكفاح الذي وصفه الفيلسوف الفرنسي لاسان بجملة: «القانون والرغبة المكبوتة هما الشيء نفسه والشيء الوحيد».

٥ ـ إن عملية اكتساب اللغة تتميز بمواقف حرمان متجددة باستمرار. فتحقيق الذات يُعلَّم بصفته تخلياً عن الذات: تحقيق الذات هو قبول كلام الآخرين. خبرة اللذة من خلال الحد من هذه اللذة بتناوب التحليل والتحريم الاجتماعي. يجري تعلم الاستغناء كإنجاز اجتماعي. في علم الاجتماع يسمى هذا مبدأ «الدعوة المتناقضة للفعل»: لكي يكون الطفل جديراً بحب مربيه، عليه أن يقبل أنه يجري تحديد مفهوم اللذة بالمعاناة. وبالتدريج يتعلم الطفل أن يلتزم برغبات الآخرين كما لو أنها رغباته الخاصة به.

٦ ـ ما يبدو أولاً كمجرد فعل إدانة منطقي يُحَسّ به على الفور كفعل إخضاع لمعايير المجتمع، ويتحول الى حكم مقرون بعقوبات، وأخيراً يقوم الفرد الذي لا يستطيع أن يتخلص من آليات الاخضاع هذه بتقبّل هذا الفعل وترسيخه في داخله. هنا يبين كافكا بكل وضوح كيف تتحول آلية منطقية الى آليات اجتماعية ومؤسسية ونفسية، مثلما يتحول التنوير لتحقيق حرية الجميع الى تأديب وعنف. إن اقتراح الحكم والإدانة يصبح آلية اجتماعية بشكل مطلق يتم من خلالها اعداد الطفل ليصبح عضواً في مجموعة اجتماعية. والنقطة الحاسمة في هذه العملية هي أن قضية الحكم تتحول الى وعي لدى الفرد. وعي الواجب واهمال الواجب (تسلسل الحجج: آ ، ب ، جـ). وهذه القضية بالذات هي القضية التي يعرضها كافكا في روايته **المحاكمة** ويتعقبها في تشعبات هذه الرواية.

٧ ـ بفضل هذا الإجراء يلقى ذلك الرصيد من اللذة ما قبل اللغة طابعاً

جديداً: يتحول الى لذة ممنوعة (تحت حكم القانون)، وبهذا يكون حاضراً كوعي بالذنب. إن تجربة الذات الفردية التي كانت قبل ذلك مخفية أمام الآخرين تظهر الآن كشعور بالذنب وكآلة عقاب ذاتية. ومع وعي الفرد لجنائية اللذة لا يتبقى سوى إمكانية وحيدة وأخيرة للحرية، وهي ابتداع آلة عقاب **فردية** على الأقل؛ إذا لم يعد بالإمكان خلق مجال تتحقق فيه الذات، فإنه يبقى على الأقل الخلق الفردي للألم بصفته البقية الباقية من الخاصية. هذا الحدث هو الشكل الأخير اليائس لتحويل ما يهدد بالقضاء على الخاصية الى جزء من الخاصية: حكم الآخرين. وما يبقى في نهاية المطاف هو فقط تحويل الحكم الصادر من قبل الآخرين الى لغة الخيال الخاصة بالكاتب. **مستعمرة العقاب** هي أوضح تعبير عن مثل هذه التجارب: صورة السوط الذي يجري إدخال رؤوسه المتشعبة الى الروح. وكفعل حرية أخير ويائس لا يبقى أمام الجاني شيء سوى أن يعمل من نفسه قاتل نفسه. وهذا بالذات ما يفعله جيورج بأن يقوم بنفسه بتنفيذ حكم الأب.

٨ ـ من المأزق الموصوف هكذا يتبع تشتت هوية. ويخفق الفرد في اكتساب ثقة بالنفس، هذه الثقة التي تعرف كيف تحافظ على نواة هوية الشخص عبر الأزمات كافة. إنه يظل محتاراً بين خاصيته وبين حكم الآخرين المفروض عليه. هذا الحكم الذي يمثل دائماً تلك الخاصية كتجربة ألم. ومن هذا التعذر للتوفيق بين تعريفين للذات، تعريف قائم على الخاصية وتعريف قائم على العمومية، ينتج مأزق شامل.

٩ ـ كل إظهار للخاصية يؤدي الى أزمتين. الحالة الأولى: تجري محاولة لتسليم الخاصية الى العام، وذلك بشرط وحيد هو أن يتم الخضوع للغة الآخرين، أي تبني اللغة العامة. هنا تنتج استحالتان: إما كره المضطهد أو التخلي عن الحق بامتلاك الخاصية. في الوضع الأول إذاً تمرد لا طائل

تحته، وفي الوضع الثاني تكيف وتخلٍ عن الذات. الحالة الثانية: الخاصية لا تسلم الى العام وإنما تُخفى. تكون النتيجة هنا إما كره الذات، وهذا الكره يأخذ سمة الشعور بالذنب ويؤدي الى إدانة الذات، أو كره القَدَر الأعمى الذي يعاقب الفرد دون أن يكون هذا قد فعل شراً. في الحالة الأولى إذاً إدانة من قبل الذات، وفي الحالة الثانية إدانة من قبل الآخرين. وكلتا الحالتين تؤديان في نهاية الأمر الى تدمير الهوية **الخصوصية** وإخضاعها قسراً الى حكم داخلي أو خارجي يجاري في كل حال **قانون** الآخرين.

١٠ ـ هذا الحدث أيضاً يملك سمة المحاكمة: فالموضوع يتعلق بخلق هوية يتناسب بين الخاصية والعام. وهنا تميل العلاقة بين الداخل والخارج أكثر فأكثر لصالح أعمال الإدانة التي يعبر عنها الآخرون. إن الاستجوابات المستمرة التي يتعرض لها الفرد تتحول أكثر فأكثر الى حدث الاعتراف. وتتكيف الذات مع الأحكام المسبقة التي يوعز بها الآخرون إليه. وتظل الصعوبة الوحيدة هنا هي أن مثل هذا الخضوع لا يجلب الراحة: فكلما زاد الضغط من الخارج وكان الاعتراف معبّراً أكثر، زاد خطر الرغبات المكبوتة الكثيرة. وبهذا تظهر عملية تعلّم الحياة، بشكل متزايد، كعملية ابتزاز الاعتراف، وهذا يعني تكيّفاً مع خطاب الآخرين، ورغم ذلك فإن المخزون مما لم يعترف به لا يقل، وإنما يزيد ويصبح تهديداً للهوية نفسها. وكلما صُقِلت طاقة التعبير أكثر، تجمّع أكثر مما لا يُفصَح عنه. لكن إذا ما قدِّر للفرد أن يطرح عن نفسه، للحظة، كل ما هو مخفي في أعماقه، فإن هذا أيضاً لا يؤدي الى حل: إذ ان الآخرين يطلبون التعبير عن هذه الخاصية بلغتهم الخاصة بهم، ويعيدون الفرد الى موقف الاعتراف. وبهذا يتحول تحديد الذات الى اعتراف ابتزّه الآخرون. هذه الحالات تحاول رواية **المحاكمة** أن تظهرها من خلال أحداث متشابكة. وقصة **تقرير الى أكاديمية** تحاول أن تتغلل إليها بشكل ساخر. فالقرد، الذي تقع نواة هويته قبل الخطيئة الأولى،

ينجح ـ وراء تكيفه مع الأكاديمية ـ في الحفاظ على هويته بصفتها هوية مستترة.

١١ ـ بالنسبة الى هذا المأزق لا يوجد حل، وإنما يوجد منافذ على أكثر تقدير. إن تحقيق الذات ضمن العلائق الاجتماعية يظل أمراً مستحيلاً. هذه العلائق تقضي أن يدخل المرء في **حركة المرور البشرية** بحيث تتخلى الذات عن صفتها وتتحول الى ذات نوع. ويبدو أن الجملة الأخيرة في قصة **الحكم** تلمح الى هذا السياق: طمس الذات بصفته ذوبان الفرد في عمومية البشرية. وبدلاً من التخلي عن الذات تظهر طبعاً في آثار كافكا، بين الحين والآخر، حلول يمكن تسميتها مخرجاً: منها تحول الإنسان الى إمكانيته المضادة، الحيوان، مثلما حدث في **الانمساخ وتقرير الى أكاديمية**. ومنها التمرد الصامت ضد أحكام الآخرين، كما يرتسم في قصة **هموم رب البيت**.

١٢ ـ يحاول المقطع الأخير من النص تخيل موقف حكم يتضمن إمكانية تحرر: والشخص ذو الشأن ضمن هذا السياق هو الصديق. وهذا هو الوضع نفسه الذي يوجد في **الحكم** تلميحاً.

ان أهمية هذا النص النادرة ـ ليس بالنسبة الى فهم **الحكم** فحسب ـ تكمن في حقيقة أن كافكا إنما يحاول هنا أن يصف قضية إيجاد الذات كقضية تنظمها طقوس اجتماعية، وعلى وجه التحديد في صورة المحكمة وما تتضمنه من منع، وتحقيق، واقتراف، وتقدير، وتدليل، واعتراف، ودفاع، وإدانة، وحكم، وندم، واستئناف، وعقوبة. وكل هذه المفهومات تكسو، مثل شبكة، سياق الحجج في هذا النص. وبكل حدة ذهنية يجري تبيان كيف ينبغي أن ترى مشكلة الهوية الإنسانية على أنها مشكلة لغة العدالة والسلطة داخل السياق الاجتماعي. ويستخدم كافكا المصطلحات القانونية

لوصف الأفعال الإنسانية السلطوية المتبادلة، ذلك الشكل من الاتصالات القسرية الذي يجري كعملية تعليمية للكائن الإنساني في السياق الاجتماعي. والموضوع هو تجربة ضرورة واستحالة الحرية والاستقلال في عالم بدأ رحلته نحو تلك الحرية وذلك الاستقلال. الياس كانتّي Elias Canetti (كاتب الماني حائز على جائزة نوبل للأدب في عام ١٩٨١ ، اشتهر بكتابه «الجماهير والسلطة») أطلق على كافكا لقب «أكبر خبير في السلطة». وهذه التسمية صحيحة كلية، إذ ما من كاتب آخر ركّز، مثلما فعل كافكا، على موضوع دور بنية المجتمع في تشكيل الذات، وكيف يستقر القانون كسلطة، وكيف تنشأ مواقف تحقيق تنتج الذنب نوعاً ما من نفسها. إن الحقوقي كافكا هو الذي يشخّص بدقة لا مثيل لها ـ في تخيلاته عن الهوية وتحقيق الذات ـ الولادة الاجتماعية كتنظيم الحرية والفرد من خلال القواعد القانونية في المجتمع.

الفصل الخامس

هيكلية موضوع «الحكم»

تمتنع قصة كافكا الغريبة عن الفهم إذا نظر إليها من نقطة انطلاق واحدة، وعلى أساس أي محاولة تقوم على مقولة وحيدة. لذا ينبغي محاولة الاقتراب منها من ثلاث نقاط انطلاق متنوعة:

١ ـ إعادة بناء مجرى الحدث.

٢ ـ تفسير تدريجي للمبارزة الكلامية بين الأب والابن، هذه المبارزة التي تشكل نواة النص.

٣ ـ شرح الموضوعات الأخرى المقترنة مع مجرى الحدث والمستقلة عنه أحياناً أخرى.

١ ـ البطل الذي يجري التحقيق معه

ان الشخصية الأساسية التي تظهر في آثار كافكا لأول مرة في الحكم، ثم تتكرر في شخصيات موازية عديدة، هي شخصية «البطل الذي يجري التحقيق معه».

هذا الشخص يدع نفسه يُحدَّد كشريك في موقف غير متكافئ، لكن هذا يعني: انه، بصفته مجيباً، يقع تحت رحمة سائل. ومما يميز نصوص كافكا هو أن السؤال عن حق الفرد لا يطرح نفسه فيها ـ كما يحدث في الروايات البوليسية ـ انطلاقاً من موقف ذنب ناتج عن مجرى حدث وسياق أدلة، حيث يمكن فرضياً إجراء تحقيقات بناء على هذا الموقف، وإنما على العكس من ذلك يجري عرض الولادة في العالم كولادة في موقف الاستجواب، وانطلاقاً من هذه التجربة يقوم البطل بتطوير **شعوره بالذنب**. وفي محاولات البطل للحصول على تبرئة يرى نفسه معرضاً لأحد المواقف المسدودة.

في رسالة الى فيليس شخَّص كافكا استراتيجية الأب بقوله: **يستبدّ بي بأن يدّعي أنني أستبدّ به**. وهذه هي الطريقة تماماً التي يحاصر بها العجوز بندمان ابنه جيورج.

وشخصية «البطل تحت التحقيق» التي تطورت بشكل منظم في **الحكم** لأول مرة تظل قائمة في آثار كافكا حتى النهاية. والمسّاح ك في رواية **القلعة** هو من أقاربها. وفي حين يجري التحقيق في **الحكم** ضمن العائلة، نرى أن الجهة التي تحكم في النصوص المتأخرة، وخاصة في الروايات، لم تعد فرداً، وإنما أصبحت مؤسسات وأجهزة اجتماعية قائمة. كما أن «البطل تحت التحقيق» في الروايات يحاول التخلص من هذا الوضع. في حين أن جيورج يقبل في النهاية، بلا مقاومة، نتائج «الاستجواب» المفروض عليه، نرى أن كارل في رواية **المفقود** يحاول مقاومة شعائر الإدانة هذه. وبطل **المحاكمة** يشدد هذه المقاومة. وبطل **القلعة** يحاول تطوير مخططات استراتيجية معقدة تحاول مواجهة استراتيجيات التحقيق التي يضعها الموظفون، بل عرقلة هذه الاستراتيجيات. وبهذا يصبح

«البطل تحت التحقيق «الشخصية الأساسية في عملية تحقيق الذات، هذه العملية تعالجها آثار كافكا باستمرار. وأكبر مأزق في تقريره لذاته هو مأزق التعليل الذي تقع فيه كل محاولة لتقرير تجارب استلابه في إطار الأسرة الضيق وفي المجال الاجتماعي الواسع. إن القطعة النثرية التي كتبها كافكا في عام ١٩٢٠ بعنوان **حول مسألة القوانين** يبدو أنها تعقب على **الحكم والقلعة**. فقد جاء فيها: ... **إنه لمما يؤلم غاية الألم أن يحكم المرء بناء على قوانين لا يعرفها** (نشرت هذه القطعة في «ملحق الثورة الثقافي» - دمشق - بتاريخ ١٩٧٧/١٠/١٣ ، ترجمة ا.و).

٢ - الأسرة

عندما يدع كافكا ولادة «البطل تحت التحقيق» تحدث في الأسرة، فإن هذه النقطة تستحق كل اهتمام. فهي لا تعني شيئاً آخر سوى أن كافكا يدع تشوّه الإنسان من قبل محيطه الاجتماعي يبدأ بالتربية داخل الأسرة. وهنا يظل من غير الواضح للغاية كيف تنشأ أعمال القسر العائلية هذه التي تؤدي الى وضع التحقيق هذا ذي العواقب الوخيمة. وكل المعلومات التي تقدمها **الحكم** تأتي من الحوار بين الأب والابن. وهذا الحوار يلمح، دون أن يوضح، الى أن الوضع في الأسرة هو وضع سطوة وتبعية. والقصة نفسها تستدعي نموذجين متباينين للإيضاح، فهناك التمرد الأوديبي ضد الأب، وهناك خضوع الابن الضائع لإرادة هذا الأب نفسه. لكن لا يمكن الفصل في كيفية ربط هذين النموذجين. ومن طرف آخر هناك أدلة ليست غير معقولة تشير الى أن علاقة جيورج بأمه هي أساس النزاع، أي أنه يجب فهم استراتيجيات جيورج الرامية الى إيجاد الذات على أنها محاولة لإعادة دفء العلاقة بين الأم والابن، بعد أن سببت الإدانة الأبوية استلاب الطفل

خاصيته داخل الأسرة. وقد اعتمد هذا التفسير على أدلة من سيرة حياة الكاتب. فهناك علاقة الطفل فرانز كافكا بأخوين له توفيا في سن مبكرة، وحرمان الابن البكر، الذي كانه فرانز، من حب الأم له بسبب وفاة الأخوين، وما استتبع ذلك من شعور الابن البكر بالذنب (هناك نص لكافكا بعنوان **قتل أخ** يعالج بعض نواحي هذا الموقف الحرج).

في هذا الصدد يظل دور الصديق البعيد ذا وجهين: فهناك رأي يقول أن الصديق يمثل نوعاً من مرآة أنا جيورج، وأن العلاقة الثنائية جيورج ـ الصديق إنما تصور الهوية الطفولية التخيلية والمتزعزعة المهددة دائماً بالانهيار. وهناك رأي يدعو الى النظر يذهب منحى آخر كلية، هو إخراج حدث القصة من موضوع عقدة أوديب. فآثار كافكا المتأخرة أبعدت التخيلات الأوديبية الى الوراء، وقادت الى تصورات تحقيق الذات في نطاق أكبر من نطاق الأسرة. ويمكن للصديق البعيد أن يكون في هذا الإطار التشكيل الأولي لمثل هذه الأفكار: المعين لجيورج في بحثه عن ذاته في عالم تسوده علاقات أخوية تغيب عنها السلطة الأبوية. وربما كان العنصر الحاسم والأهم في قصة **الحكم** هو ما جرى شطبه في الصيغة المطبوعة والذي يتجلى في المخطوطة، وهو قطب الرحى في الحدث: تحول تصورات جيورج الى جانب سياسي. فأثناء التفكير الأولي بالقصة نشأ تصور حرب استبدال أثناء عملية الكتابة ـ كما ذكر كافكا في يومياته ـ بنزاع داخل الأسرة حول زواج العازب أو عدم زواجه. ويبدو أن هذه هي الخيارات الممكنة لتلك «الولادة الاجتماعية»: إما العودة الى الوضع الأوديبي بواسطة تبادل الأدوار، أي الخروج من الأسرة الذي يؤدي فيها البطل دور الابن والدخول الى أسرة جديدة يأخذ فيها بنفسه دور الأب، أو الخروج من الأسرة الى عالم يكون فيه الدور السياسي هاماً، عالم يمكن فيه للفرد، بصفته حاملاً لأهداف سياسية معينة، أن يحقق ذاته أو يهلك.

وهناك دراسات كثيرة عن كافكا تتخذ نزاع الأجيال موضوعات لقصة **الحكم**.

ولا شك أن هذا صحيح. والصحيح أيضاً هو أن دائرة موضوعات القصة تتجاوز هذا الإطار، وتصل الى أطر المعضلات الاجتماعية والسياسية.

٣ ـ الصديق

آ ـ من أكثر المسائل تعقيداً وإثارة للخلاف أثناء تقويم قصة **الحكم** وشخصياتها هي مسألة تحديد مهمة الصديق في نظام النص. وتبدأ الصعوبات منذ السؤال فيما إذا كان يمكن أن يحسب الصديق على الموقف العائلي، أم أنه ـ على العكس ـ يأخذ وضعاً مضاداً لهذا الوضع؛ فيما إذا كان يمكن تسميته عضواً من أعضاء الأسرة ودمجه في **دورتها الدموية**؛ كما يحاول الأب، أم أنه يمكن بالأحرى أن يصبح منافساً للأب خارج الوضع العائلي، كما يفهمه جيورج. وقد يمثل الصديق جزءاً من جيورج نفسه، وكأن هذا الجزء قد استقل عن الجميع. كما أنه من الممكن أن جيورج والصديق إنما يجسدان امكانيتين من تخيلات كافكا الذاتية. وقد حاول النقاد الاستعانة بوضع كافكا العائلي من أجل تفسير حدث انتحار جيورج، ففهموا الصديق النائي على أنه أخ فرانز كافكا الحقيقي، جيورج، الذي توفي وهو طفل. وفهموا الشعور بالذنب في قصة **الحكم** على أنه شعور فرانز كافكا بالذنب تجاه أخيه المتوفي. وفي تبادل الاسم يمكن أن تستتر محاولة أن يحصل، هو غير المحبوب، على رعاية الأسرة نتيجة اتخاذه اسم الراحل الذي توفي في سن مبكرة. وإذا صح هذا التفسير، فإن الانتحار يعني لا جدوى مثل هذه المخاطرة. وبهذا تصبح مشاعر الذنب التي ينتجها

الوضع العائلي مفهومة، وتكون دوافعها إنما تكمن في رغبات الطفل العدوانية، وهذا يقلبها فيما بعد الى رغبة بالموت ويوجهها الى نفسه كعقوبة. وإمكانية التفسير هذه تكتسب قوة إقناع عندما نستعين بنص **قتل أخ** الذي كتبه كافكا في عام ١٩١٧ .

ب ـ إن علاقة جيورج بصديقه لا تعني علاقة صداقة معقدة مع إنسان يقف على طريق حياة مناقض، وإنما تعني نزاعاً بين طريقي حياة في نفس إنسان واحد. الأول طريق الانفراد بالنفس والاستقلال عن الأهل، والثاني طريق النجاح في العمل والارتباط بالوالد. لدى جيورج بندمان فكر فرانز كافكا بنفسه (ص ٤٨ من هذا الكتاب)، وفي الصديق خلق وجوده كشاعر. والنزاع الداخلي الذي يعرضه كافكا هنا هو نزاعه بين عمله كموظف وبين وجوده كشاعر.

جـ ـ وهناك إمكانية ثالثة لفهم موضوع الصديق. إن الوالد يسأل ابنه: **هل لديك فعلاً هذا الصديق في بطرسبورغ؟** بهذا السؤال يبدو الوالد أنه يشك بوجود صديق في بطرسبورغ. وإذا فهمنا السؤال على هذا النحو فإنه يبدو سؤالاً غير معقول، إذ أن الوالد يكشف بعد قليل أنه كان بنفسه على اتصال دائم بالصديق. **إنني لأعرف صديقك كل المعرفة. وهو قمين أن يكون ابناً يستجيب له قلبي**. لذا لا بد أن يكون للسؤال معنى آخر، وذلك إذا نحن لم نشدد في السؤال على كلمة «**لديك**»، وإنما على كلمة «**صديق**». ففي الحالة الأولى يتعلق الأمر بوجود الصديق بعامة، وفي الحالة الثانية بماهية الصديق. وهنا يصبح السؤال: «هل لدى جيورج صديق في بطرسبورغ أم لديه ربما عدو؟» وبقية سياق القصة تشير الى أن هذا المعنى للسؤال هو المعنى الصحيح. فنحن نعلم أن الصديق شكل حلفاً مع الوالد ضد جيورج، وأنه لا يقرأ رسالة جيورج، **وإنما يجعدها في يده اليسرى**،

وان الوالد، وهو ينطق حكم الاعدام على جيورج، إنما يظهر بصفته «وكيلاً» للصديق ومنتقماً للأم. إن الصديق يحصل إذاً على دور هام بصفته متهماً وقاضياً. وفي اللحظة ذاتها يدرك أن الوالد الذي كان يبدو هرماً إنما انتصب في السرير كعملاق منتقم، وهو **الأقوى بكثير** وقد اتفق مع الصديق وكسب الزبائن. إن جيورج الذي كان يظن أنه في قمة النجاح والسلطة يرى نفسه فجأة معزولاً بشكل مروع. والأب والأم والصديق وزبائن المتجر يواجهونه كمحكمة تحاكمه، وتصدر ضده حكماً بالموت يضطر لقبوله.

ولا شك أن هذا «الحلف» بين الوالد والصديق والعالم هو الصورة الأولية للمحكمة الغامضة ونواة هذه المحكمة التي سوف تحكم على يوزف ك بالموت (رواية **المحاكمة**). كما أن المحكمة تظهر في القضاء الوحشي لمستعمرة العقاب حيث سيجد الصديق خلفاً له في الضابط.

٤ - روسيا(*)

ان الأهمية الكبرى للصديق داخل القصة تعطي في الوقت نفسه ازدواجية مفهوم روسيا، أي مسرح تواريه في الغربة. إن الشيفرة الطوبوغرافية **روسيا** تأخذ في آثار كافكا أهمية معينة محددة بشكل واضح

(*) في القرن الثامن عشر ضم القيصر بيتر الكبير الى روسيا مناطق واقعة على بحر البلطيق يتحدث سكانها الالمانية. وفي عام ١٧٦٣ استحضرت القيصرة كاتارينا الثانية، التي هي المانية الأصل، عدداً كبيراً من العمال الألمان الى روسيا من أجل العمل في الزراعة. وبعد فترة أصبحت سانت بطرسبورغ عاصمة روسيا تضم جالية المانية كبيرة يمارس أعضاؤها مختلف المهن، ولها جريدة ظلت تصدر منذ عام ١٧٢٨ لغاية عام ١٩١٤ . وكانت بطرسبورغ تسمى «نافذة على أوروبا». في عام ١٩٩٢ كان يعيش في روسيا نحو مليوني مواطن من أصل الماني.

نسبياً. ففي يوميات كافكا يعطي تصور الروسي إشارة بالوحدة والعزلة والبرودة وانعدام الحماية كنتيجة لغياب العلاقات الإنسانية، وفي الوقت نفسه التصور المعاكس لكل تداخل عائلي وتبعية. إن روسيا تصبح أقرب ما تكون الى رمز الخروج من الأسرة، كما جاء في يومياته (١٩١٢/١/٥).

عندما يبدو أنك قررت أن تبقى مساء في البيت، وارتديت الرداء المنزلي، وجلست بعد تناول طعام العشاء الى المنضدة المضاءة وشرعت بذلك العمل أو ذلك اللعب الذي تذهب عادة بعد انتهائه الى الفراش، عندما يكون في الخارج طقس غير لطيف يجعل البقاء في البيت أمراً بديهياً، وعندما تكون قد ظللت الآن على مائدة الطعام فترة طويلة لم تحرك فيها ساكناً، بحيث لا يكون من شأن انصرافك أن يثير غضب الوالد فحسب، وإنما دهشة عامة، وعندما يكون الدرج أيضاً مظلماً الآن وباب البيت موصداً، ورغم ذلك كله تنهض وقد أصبت بانزعاج مفاجئ، وتستبدل الرداء، وتظهر في الحال مرتدياً لباس الخروج، وتعلن أن عليك أن تنصرف، الأمر الذي تفعله أيضاً بعد توديع قصير، حسب السرعة التي تغلق بها باب المنزل وتقطع بهذا مناقشة الانصراف العامة، وتظن أنك خلفت وراءك قليلاً أو كثيراً من الانزعاج، وعندما تجد نفسك في الشارع بأعضاء تكافئ هذه الحرية غير المتوقعة التي حققتها لها، تكافئها بخفة حركة خاصة، عندما تحس أن كل مقدرة على اتخاذ القرارات إنما قد ثارت في نفسك نتيجة هذا القرار الواحد، عندما تدرك بأهمية أكبر من الأهمية المألوفة أن لديك قوة أكثر من حاجتك لكي تحدث أسرع تغيير وتتحمله، وإنك متروك وَحْدَك في العقل والهدوء وتنمو تمتعاً بهما، فإنك تكون في هذا المساء قد خرجت من أسرتك خروجاً كاملاً بشكل حاد لا يمكن التوصل إليه بأكثر الأسفار بعداً، وأصبح لديك تجربة لا يمكن تسميتها ــ بسبب عزلتك القصوى ــ إلا

تجربة روسية. وتزداد هذه التجربة قوة عندما تزور في هذا الوقت المتأخر من المساء صديقاً لكي ترى كيف حاله(*) .

ومخطوطة ذكرى سكة حديد كالدا(**) تبدأ هكذا:

في فترة من فترات حياتي ـ مضى على هذا سنوات طويلة ـ كنت أعمل في وظيفة لدى سكة حديدية صغيرة في داخل روسيا. ولم أشعر في حياتي قط بالوحشة والهجران مثلما شعرت هناك. ولأسباب متنوعة لا تهم هنا كنت قد بحثت آنذاك عن مثل هذا المكان، وكلما زادت وحدتي كان الأمر أفضل بالنسبة لي، وأنا لا أريد أيضاً أن أشكو إذاً من ذلك.

إن ديالكتيك الداخل والخارج، الوطن والغربة، الأرض الأقليمية والحرية الكلية، يلعب دوراً مركزياً في آثار كافكا، وخاصة في رواية **المفقود** المبنية على طراز روايات المغامرات وديالكتيك القرب والبعد. وهذه التجربة المزدوجة أيضاً، تجربة الوطن والغربة، نجدها في سيرة حياة كافكا: فقد حاول فرانز كافكا طيلة حياته أن ينتزع هويته من ديالكتيك البقاء في الوطن والفرار منه، وان يفتح لأناه بين **العجوز براغ** وغربة مكان آخر، طريقاً لتحقيق الذات.

٥ ـ المرأة

للمرأة تأثير ودور كبيران في قصص وروايات كافكا.

(*) نشر كافكا هذه القطعة، تحت عنوان **المشوار المفاجئ**، في كتابه **تأمل**، الذي صدر في كانون الأول ١٩١٢ .

(**) اسم بلدة روسية.

صحيح أن جيورج يحكم عليه في **الحكم** من قبل الأب، لكنه **يهلك بسبب الخطيبة**، كما يرى كافكا.

وفي **مستعمرة العقاب** يشير الضابط دائماً وأبداً الى تأثير **سيدات القائد**. وفي **الانمساخ** يتربع العجوز سامسا على عرش الأسرة، لكن قدر غريغور يقع بين يدي أخته التي تتحكم في غذاء أخيها الممسوخ وأثاث غرفته وعلاقاته مع الخارج، بل وفي حياته.

وفي روايات كافكا الثلاث تأخذ النساء أدواراً مشابهة.

فصحيح أن القضاة ـ في **المحاكمة** مثلاً ـ هم الذين يحكمون على ك بالموت. لكن النظرة الأخيرة على امرأة هي التي تقنعه بضرورة قبول الحكم.

في **الحكم** يقوم كل نجاح على المرأة. وهي سبب وشرط كل نجاح. وعندما يفقد الوالد زوجته الحبيبة، يفقد سلطته على الفور، وخطوبة جيورج تمهد لنزع سلطة الأب العجوز بشكل نهائي. يقول نقاد ان المرأة هي رمز السلطة. لكن لماذا هي رمز فحسب؟ إن الوالد يريد كنس الخطيبة من على جانب الابن، كنساً واقعياً عملياً وليس رمزياً. ليست المرأة رمز سلطة، بل هي صاحبة سلطة.

تقوم سلطة المرأة، عادة، على الفتنة والجمال. وكان هذا الجمال يعتبر دائماً مصدراً للالهام، وحافزاً يلهب مخيلة الرجل ويزيد من قوته. لكن كافكا لا يبحث عن الإلهام، وإنما يريد مشاركة المرأة في السلطة الحقيقية. ويريد نقل قوى فيزيائية من المرأة اليه. وهكذا علينا أن نفهم كافكا بالمعنى الحرفي كلياً عندما يكتب مثلاً الى صديقته ميلينا: **لكن لا تستهيني بالقوى التي يعطيني إياها قربك**. ليس المقصود هنا الإثارة التي تنبعث من الجنس الآخر، وإنما يؤمن كافكا بفيضان حقيقي للقوى، وانه على المرء أن يفيد من هذه القوى... في الكتابة، وفي الحياة اليومية. وقد صاغ ذلك في «**الحكم**»

بشكل لا لبس فيه ولا غموض: **ربما كنت سأضطر للتراجع لو كنت وحدي، لكن الأم أعطتني قوتها.**

وكافكا يعي أن هذا يؤدي الى استخدام المرأة كأداة. ونتيجة قصة فريدا في رواية **القلعة** تبين أنه لا يمكن استخدام المرأة كأداة كما يُشاء، وإنما تعرف كيف تفيد من قوتها لصالحها هي.

وعندما فسخ فرانز كافكا خطوبته على فيليس باور، اعتبر قراره حكماً عليه بالموت، وقال عن رسالة الوداع التي أرسلها الى فيليس **إنها خطبة من مكان** تنفيذ الاعدام.

وموضوع الجنس حاضر كلياً في آثار كافكا. وهو ظاهرة سلطة قبل أن يكون ظاهرة عاطفية.

وبخصوص **الحكم** أكد كافكا بشكل واضح الوظيفة المميزة لخاتمة القصة. وقد ترجمت صديقته ميلينا **الحكم** الى اللغة التشيكية بعد كتابتها بثماني سنوات. وبعد أن كان قد بحث مع ميلينا، مرات عديدة، الخوف من الجنس، علّق على ترجمتها للقصة قائلاً: **ترجمة الجملة الختامية جيدة جداً. ففي تلك القصة لكل جملة وكل كلمة علاقة بالخوف. آنذاك انفتح الجرح لأول مرة في ليلة طويلة. وأحس أن ترجمتك تصيب هذه العلاقة إصابة دقيقة.** واستخدام كلمة Verkehr استخداماً مزدوجاً يتكرر لدى كافكا. وغالباً ما يوضع هذا التلميح في مكان معين من السياق يعزز دافعاً جنسياً سابقاً ويزيده، وكأنه يجري تحريض القارئ على عدم تجاهل هذا الموضع. فقد جاء مثلاً في **وصف كفاح: لكنه نهض بعد ساعة، ورسم على صدره صورة الصليب بكل عناية، وتوجه الى الحوض وهو يتحرك على دفعات.** ومن الجلي أن الكاتب إنما يشير هنا الى المعنى المزدوج لكلمة حوض. وبعد بضع جمل نقرأ: **لم أعد أراه، إذ كان ثمة أزقة ضيقة وحركة المرور كانت متنوعة.**

٦ ـ خاتمة القصة

ان خاتمة القصة هي أكثر ما يضني القارئ من بين جميع الأمور صعبة التفسير التي تقدمها له قصة **الحكم**. ولا شك أن كافكا حاول هنا ايضاً أن يحدد تخوم حقل نمو الإنسان في المجتمع، هذا الحقل الذي يتاخم الوجود النرجسي لجيورج. وفي هذا الحقل يمكن تصور وجود أربع امكانيات للاتصال: أولاً اتحاد الأجساد بمعنى الاتصال الجنسي، ثانياً الاتصال كلغة كما تعبر عن نفسها إزاء الصديق بصفتها محاولة تبرئة، ثالثاً الاتصال بمعنى الاتحاد بالكون كشكل من أشكال التخلي عن الذات والعودة الى الحلول في تيار الطبيعة، وذلك كما حاول الشعر التعبيري دائماً أن يعبر عنه، ورابعاً الاتصال **كتغيير المكان** تغييراً كاملاً، وذلك بمعنى طوبوغرافي ومعنى نفسي، كتحول كامل وتخلٍ عن الذات، كانحلال يرمي الى إزالة كل حدود الهوية.

وكل محاولة من محاولات التفسير هذه تملك قدراً طيباً من المقبولية والمعقولية. ورغم ذلك لا يجوز لانعطاف الحدث في نهاية القصة أن يُستخدم بسهولة كمفتاح لفهم النص بكامله. إن رصد عملية كتابة كافكا تبين كم كان الشاعر لا يميل الى الثقة بنهاية الحدث القصصي على انهائه بحكم محدد. لهذا فإنه يبدو من التسرع تفسير نصوص كافكا انطلاقاً من نهاياتها. بل من الضروري بالأحرى النظر الى هذه النهايات بأنها إنما وضعت بالمصادفة في نظام عملية الإبداع. لذا فبدلاً من تفسير **الحكم** تفسيراً محدداً انطلاقاً من النهاية يُنصح باقتفاء أثر تلك الحقيقة الداخلية التي لا يمكن استخلاصها من تتابع منطقي لأحداث القصة.

الفصل السادس

«الحكم» في إطار مجموع آثار كافكا

اعتبر كافكا قصة **الحكم** عمله الفني الحاسم الذي يمثل نقطة اختراق الى أسلوبه الخاص به ومثالاً يحتذى به في الكتابة. **هكذا فقط يمكن الكتابة، فقط في مثل هذا السياق، وبهذا الانفتاح الكامل للجسد والروح.** وكانت هذه القصة هي الأثر الفني الوحيد الذي أفرد كافكا لبنيته تحليلاً مفصلاً.

كما أن **الحكم** هي أنموذج لكل آثار كافكا اللاحقة. وهي الأثر الذي قامت على أساسه قصصُ كافكا الكبرى كافة وروايتا **المحاكمة والقلعة**. وكل هذه الآثار تمثل تطويراً ساحراً وتنويعاً على البنية الأساسية في قصة **الحكم**.

فالوالد في هذه القصة هو الجدّ الأول لأولئك الطغاة الذين يظهرون قضاة في **المحاكمة** وسكرتيرين في **القلعة**. إنه النموذج الأولي للطغاة في آثار كافكا.

في ليلة ٤ ـ ٥ كانون الأول ١٩١٢ كتب كافكا عن قصة **الحكم**

أنها إنما تملك حقيقة داخلية لا تكشف عن نفسها أبداً بشكل عام، وإنما يجب دائماً على كل قارئ أن يعترف بها أو ينكرها.

«تقرير الى أكاديمية»

وفي قصة **الانمساخ** يتحول غريغور سامسا الى حشرة. وفي قصة **تقرير الى أكاديمية** يتحول القرد روت بيتر الى إنسان. وتشترك قصص **الحكم** و**الانمساخ** و**تقرير الى أكاديمية** في أمرين: فالقصص الثلاث تخيلات صيرورة. وهي تؤدي الى أعطاب وأضرار يعاني منها الأشخاص الذين يجاهدون فيها من أجل تحقيق ذواتهم. إن مخرج جيورج هو التحول الى حيوان. ومخرج القرد روت بيتر هو التحول الى إنسان.

هذا القرد هو أول مخلوق من أبناء جنسه وآخر مخلوق في الوقت نفسه. ولا يمكن ترغيبه بمثل موت جيورج، فهو لا يقبل **حكم** إنسان، وتظل **هويته الطبيعية** دون أن تمس.

لا يمثل الخطاب المكتسب سجناً بالنسبة الى القرد، وإنما ضماناً لحرية سخريته، إنه خطاب مضاد ساخر يلقيه الحيوان في وجه الإنسان وهو في الوقت نفسه ضمان خروج القرد من القفص. إن فرصة القرد الذي تحول الى إنسان تكمن في فرادته، وذلك على عكس ابن آدم الذي يولد في العالم الاجتماعي. ففي حين تستند **خاصية** ابن آدم، بالدرجة الأولى، على **الزوال في البشرية**، فإن هوية القرد الذي تحول الى إنسان تعود الى طبيعة وجوده الفريدة. ومن السهل عليه ـ بعكس جيورج ـ أن يستغني عن اعتراف أمثاله به. بل لا يمكن أن يوجد مثل هذا الاعتراف، وذلك بسبب انعدام وجود أمثاله. ولا ينبغي لخاصية القرد أن تثبت نفسها بواسطة نقض خطاب الآخرين، وإنما هي طبيعية الى حد ما، أي يمكن التأكد من فرادتها. ومهما

تبنى القرد من أنظمة حجج البشر بشأن هويتهم، فإنه لا يمكن استخدامها ضده قط، لا بل إنها تثبت هويته إزاء جميع الآخرين بصفته إنساناً تطور من طبيعة القرود يجب إعطاؤه حريته. وذاته وهويته الطبيعية المتأصلة في القردية لا تمسّان مشاريع الهوية الإنسانية هذه. وموقف التحقيق لا يمكن فرضه تجاهه. إن القرد لا يخضع الى ضرورة إثبات الهوية، وليس عليه أن يقر بأي شيء، وإنما يمكنه أن يقدم تقريراً.

أدرك كافكا ديالكتيك القرد والإنسان إدراكاً دقيقاً وشخّصه في رسالة الى فيليس (بعد كتابة الحكم مباشرة). فعلى العكس من القرد الذي لا تكدر أصله أي اسطورة منشأ، يبدو ابن آدم منذ البداية مطبوعاً بطابع والديه لا يمكنه أن يتخلص من تاريخه وتاريخهما:

كنت دائماً أحس بالوالدين كمطارِدَين. وربما كنت الى قبل عام لا مبالياً بهما وربما لا مبالياً بالعالم كله مثل أي شيء جامد، لكن الأمر كان مجرد خوف وهمّ وحزن كما أرى الآن. إن الوالدين لا يريدان شيئاً إلا سحب ابنهما إليهما في الأسفل، الى الأزمنة الماضية التي يريد المرء أن يطلع منها متنفساً الصعداء. وطبعاً يريدان ذلك حباً بالابن، لكن هذا هو المخيف حقاً.

وفي تعليق لكافكا على صورة له وهو طفل، جاء:

لا أدري كم كان عمري في هذه الصورة. كنت آنذاك ما زلت أنتمي الى نفسي كلية، ويبدو أن الأمر كان مريحاً جداً لي. لقد صُوّرت كثيراً لأنني المولود الأول، فيوجد إذاً سلسلة كبيرة من التحولات. وابتداء من هنا يصبح الأمر أسوأ في كل صورة. سوف ترين. وفي الصورة التالية أظهر كقرد والديّ... اللذين يريدان كل شيء ويتدخلان في كل شيء.

ان الشكل الأساسي لبنية الحجج التي يضعها روت بيتر هو التحفظ بالأفكار فقط، والهدف هو استخدام تحول الذات كوسيلة لإثبات الذات. على الفرد أن يختلق ذاتاً بشرية لكي يبقى على قيد الحياة. وما يُختبر هنا هو امكانية معاكسة لتحول غريغور، هذا التحول الذي ينتهي بالموت. كما هو إمكانية معاكسة لتدمير جيورج لذاته في **الحكم**، هذا التدمير الذي هو تخلٍ عن الذات. إنها محاولة تخيّل تحقيق الذات من دون ارتباط عائلي، استحضار ولادة ليس من الآخرين، وإنما من الذات نفسها.

٢ - «في مستعمرة العقاب»

ان مقارنة **الحكم** مع **تقرير الى أكاديمية** أوضحت أن كافكا يحاول، نظراً لاخفاق محاولات جيورج لإيجاد الذات، قلب المشكلة، ويبين كيف يبحث حيوان، في عملية صيرورته الى إنسان، عن التخلص بطريقة ساخرة من أعمال القسر التي تعيق صيرورة ابن آدم.

أما **مستعمرة العقاب** فإنها تكتسب من وجه آخر قيمة لمقارنتها مع **الحكم**. في **الحكم** تتركز الجهة القانونية في شخص الأب الذي يعترف له بحق التصرف بالحياة والموت. اما في **مستعمرة العقاب** فإن هذه الجهة تكتسب استقلالية وظيفية، إذ أن آلية العقاب تستقل ويخضع لها الشخص بطريقة حرة تقريباً. في **الحكم** يستسلم جيورج الى قسر مكتوم. أما في **مستعمرة العقاب** فإن الضابط يسلم نفسه الى آلة التعذيب بكل حرية. وهكذا تكون **مستعمرة العقاب** إذاً محاولة كافكا الثالثة لمعالجة العلاقة بين الفرد والمجموع في **قضية** متخيلة. في **الحكم** تصاغ هذه العلاقة كتقسيم بيولوجي الى ابن وأب، وفي **تقرير الى أكاديمية** كتقابل حيوان وبشرية، وفي **مستعمرة العقاب** كنزاع بين الإنسان والآلة.

في **الحكم** تقوم استراتيجية الأب في الإدانة على أساس **حب الأهل**. أما في **مستعمرة العقاب** فإن استراتيجية الإدانة التي يستخدمها كيان الدولة تقوم على مبادئ تحقيق الذات عن طريق ما يسمى «الحرية والمساواة»، طريق «القانون والنظام».

٣ ـ قصص أخرى

إن السؤال الذي تطرحه قصة **الحكم** هو السؤال عن حق الفرد بخاصيته داخل عالم الآخرين، المجمل في قوانين.

وقد عرض كافكا في قصصه أربع مجموعات مختلفة من أنماط المواقف. فبين القطبين المتطرفين: تشويه الهوية بواسطة حكم الآخرين من طرف، وإثبات الموجودية الساخر أمام هؤلاء الآخرين من طرف آخر، يرسم كافكا في قصصه شتى حقول التجربة لاختبار السؤال عن إمكانية إثبات الموجودية والتعبير عنه:

آ ـ كانت نقطة انطلاق جميع التأملات هي الموقف الأسروي، حيث تكون سلطة الأب هي الآلية التي تشرف على جميع محاولات الابن لتحقيق الذات. وكانت قصة **الحكم** هي المثال النموذجي على هذا الموقف. وقصة **الانمساخ** وقصة **الوقّاد** (التي هي الفصل الأول من رواية **المفقود**)، يعرضان الحالة نفسها لكن انطلاقاً من شروط متغيرة.

ب ـ في قصص عديدة أبطالها كائنات بشرية أو حيوانية يختبر كافكا بنظرة اجتماعية ثاقبة نماذج جديدة لتحقيق الذات ضمن المجتمع. هذه القصص هي، مثلاً: **بناء سور الصين، الخُلد الضخم، أبحاث كلب، بنات آوى وعرب، التهجين، فنان جوع، الخ**...

ج ـ محاولة أخرى لكافكا يعرض فيها مشكلات إثبات هوية الفرد،

ترتسم في تلك القصص التي يبدع فيها عالماً مضاداً للعالم البشري، يحاول الإنسان بالدخول إليه أو الخروج منه إنقاذ خاصيته. مثل هذه القصص هي: **الانمساخ، تقرير الى أكاديمية، يوزفينه، المغنية، أو شعب الفئران.** وهذا العالم لا يمكن تقديمه طبعاً إلا بطريقة ساخرة.

د ـ وآخر مجال يحاول فيه كافكا أن يوصل عمليات إثبات هوية الإنسان الى نهاية ممكنة هو مجال الفن نفسه، حيث يمكن للأنا بصفتها ذاتاً خلاقة أن تجد نفسها. في هذا الصدد تأتي القصص التي يتحدث فيها كافكا عن أدبه هو بشكل شعري، مثل قصص **هموم رب البيت والصياد غراخوس وأحد عشر ابناً.**

في المجموعتين الأولى والثانية يغلب العنصر التمثيلي ـ النقدي. وعن طريق مواقف مألوفة لتحقيق الذات يحاول كافكا هنا إبراز تلك التشوهات التي تنتج عن السلطة الفعالة في مثل هذه المواقف. إنها جوانب أزمات إيجاد الفرد لذاته داخل الأسرة والمجتمع.

أما في المجموعتين الثالثة والرابعة فيغلب العنصر الخيالي ـ النقدي. هنا يخلق كافكا مواقف إثبات هوية، مواقف حيوانية وفنية، يدع فيها النزاع نفسه يدور بين الإدانة والتبرئة، هذا النزاع الذي يدور في الأسرة والمجتمع كشعائر تحقيق الذات. إن الواقعي في هاتين المجموعتين من النصوص هو حقيقة أن الخيالي لا يفهم على أنه مهرب، وإنما يوضع قبالة الظروف القائمة بصفته رفضاً ساخراً لها.

٤ ـ رواية «المفقود»

وكما تدور قصص كافكا دائماً حول إمكانية ولادة الفرد في عالم الاسرة أو عالم المجتمع، فإن روايات كافكا الثلاث **المفقود** (التي نشرت بعد

ممات الكاتب تحت عنوان «أمريكا»)، **والمحاكمة والقلعة** تحاول أن تعرض هذه المعضلة في إطار عملية مديدة. وتأخذ رواية **المفقود** منزلة انتقالية. فالسلطة فيها تنتقل تدريجياً من شخصية الأب، عبر شخصيات متعددة أخرى تقوم مقام الأب، الى نطاق آلة لا تتوضح ماهيتها قط كل الوضوح، بل تحافظ على غموضها حتى النهاية. هذه الآلة هي مسرح أوكلاهوما. وكل من الروايات الثلاث تبدأ بموقف ولادة. إن نموذج رواية **المفقود** يماثل للغاية نموذج **الحكم**: ففي هذه الرواية أيضاً يحاول كارل أن يخرج من وضع الأسرة ويكسب من يضمن له وضعاً ممكناً خارج الأسرة. لكن طريقه تظل غامضة، لأن كافكا لم يكمل كتابة الرواية الى نهايتها. ونحن لا نعرف إذا كان طريق كارل يؤدي الى إزالة المجهولية أو الى اكتساب اسم حر يقدر أن يحفظ خاصية كارل. وفي هذه الرواية أيضاً تأتي محاولات الفرار بمساعدة الرسائل. وهذه تفتح له طريق الخروج من الأسرة، لكنها في الوقت نفسه تعود دائماً الى سد هذا الطريق؛ تقوده دائماً على ما يبدو الى حريته، لكنها تعيده في الواقع الى تبعية الابن. ومثل روايتي **المحاكمة والقلعة** تطرح رواية **المفقود** أيضاً السؤال الأساسي الذي تطرحه نصوص كافكا كافة، وهو سؤال: **من أنا؟**، سؤال عن الهوية الناشئة من تجارب ذاتية ومن شرائع المجتمع.

٥ ـ رواية «المحاكمة»

تبدأ رواية **المحاكمة** هكذا: **لا بد أن أحداً قد افترى على يوزف ك، إذ اعتقل ذات صباح دون أن يكون من شأنه قد فعل شراً**. هذه الجملة الأولى الشهيرة توضح عملية الولادة العسيرة، ذلك الاستيقاظ من النوم،

تلك اللحظة من **العودة** الى الذات. هذه الجملة تستحضر الظهور من غيبوبة الحياة الداخلية الخيالية الى عالم الآخرين والى ازدواجية هذه النقطة كما جاءت في **الحكم** وفي **الانمساخ** بطابع أوضح. إنه السؤال عن **الخاصية**، خاصية المجال الذي يستيقظ المرء منه، أو المجال الذي يشرع المرء في الدخول إليه. وبطريقة تقليد هزلية يرتسم الحدث نفسه في **تقرير الى أكاديمية**، وذلك في السؤال عما إذا كان القرد **في الحقيقة** إنساناً يعود الى نفسه من كابوس كينونة حيوان، أم أنه بالعكس إنسان يعثر في نفسه على ماضيه الوراثي. والنقطة الحساسة بين المجالين يُدلُّ عليها بواسطة ولادة الخطاب والكتابة: الكتابة كإمكانية العودة الى الذات، وخطاب الآخرين كإخضاع الفردية الخاصة للقانون. هذا القانون يتجلى في المشهد الأول من رواية **المحاكمة** في ذلك **الافتراء** الذي تجري فيه مواجهة **ك** الأولى مع ذلك **الحكم** المسبق الذي يهز طمأنينته داخل هويته الخاصة به. والمشاهد التالية في الرواية بكاملها تدور فقط حول قبول أو رفض أو استصواب أو استئناف أو تأجيل هذا الحكم الأول الذي يولد مع الاستيقاظ من عالم الخيال. وازدواج الكتابة والخطاب هذا لا يصور في الحقيقة إلا تلك التجارب التي شخّصها كافكا طيلة حياته كتجارب كتابة خاصة به: الاستيقاظ الى عالم المدرسة والمهنة والبيروقراطية، والعودة المسائية الى عالم الكتابة الفردية.

والمحاولة الوحيدة للتخلص من تورطات حكم الآخرين تجري في مشهد الكاتدرائية في رواية **المحاكمة**. فأمثولة **أمام القانون** هي لغة قانون الآخرين المدوّنة. وك يحاول ترجمة هذه الأمثولة ـ من خلال تفسيرها ـ الى خاصيات لغته الفردية. لذا فإن هذه الأمثولة هي نواة رواية **المحاكمة** لأنها تعبر عن تناقض الخطاب البشري نفسه.

٦ - رواية «القلعة»

وكذلك رواية **القلعة** تصور الموقف الأول نفسه: ولادة إنسان من اللاشيء تقريباً في عالم مجهول لديه تنظمه شرائع فعالة. إن ك يصل في الضباب. ولا تعلمنا الرواية شيئاً عن ماض له يمكنه أن يثبّت هويته. الضباب والظلام يحيطان به. **رفع بصره الى الفراغ الظاهري**. ثم يستغرق في النوم. وعندما يوقظ، تكون الولادة في عالم القلعة قد تمّت. ويقال له أنه لا يجوز لأحد أن يبيت هنا من دون إذن الكونت. ويُرغم ك على الخضوع للنظام السائد. بعد ذلك يقوم ك بهجوم معاكس ويقدم للطرف الآخر اقتراح هوية، ويحاول أن يضع تعيينه كأمر واقع الى حد ما، وأن يجد اعترافاً **بأنني أنا مهندس المساحة الذي استحضره الكونت**. وعلى الهاتف يأتي حالاً رفض هذا الاقتراح: إن الهوية التي وضعها ك لنفسه تُرفض، لكن بعد السؤال مجدداً تُقبل، دون أن نعلم فيما إذا كان الأمر يتعلق بتصحيح خطأ، أم أنه حركة تكتيكية تابعة لتلك الاستراتيجيات التي يستخدمها الأب في الحكم لكي يرغم ابنه على التبعية أكثر: **خطأ إذاً؟ ... رئيس المكتب خابر بنفسه... كيف ينبغي لي أن أوضح الأمر للسيد مهندس المساحة؟**

والنتيجة التي يستخرجها لنفسه من هذا الموقف هي: **وأرهف ك أذنيه. لقد عينته القلعة، إذاً، مهندس مساحة. من طرف لم يكن هذا التعيين لصالحه، إذ أنه أظهر أنهم في القلعة يعرفون عنه كل ما هو ضروري، وأنهم كانوا قد وزنوا موازين القوى وقبلوا الكفاح مبتسمين. لكن التعيين كان لصالح ك من طرف آخر، حيث أنه برهن، بناء على رأيه، أنهم إنما كانوا قد قللوا من قيمته، وأنه سينال من الحرية أكثر مما كان يأمل في البداية.**

إن **ك** يعي، إذاً، بكل وضوح أن نزاعاً بدأ في منطقة القلعة التي وطئها، وأن هذا النزاع يدور حول هويته، وأن الموضوع يتعلق بإيضاح فيما إذا كان من واجب **ك** نفسه تحديد ذاته، أم أن هذا الواجب يقع على عاتق الآخرين الذين تمثلهم سلطات القلعة. وحول هذا الموضوع تدور أحداث القضية التي تجري أثناء رواية **القلعة** بكاملها: موضوع تحديد هوية **ك**. هل يتم هذا التحديد من قبل القلعة؟ أي هل يفرض عليه أثناء النزاع **كحكم**؟أم هل ينجح **ك** بتحقيق ذاته بحرية؟

توضح هذه التأملات أن كافكا ظل طوال حياته قريباً من المشكلة التي ظهرت له لأول مرة في **الحكم**. هذه القصة هي «الصورة الكافكاوية» الأولى واللبنة الأساسية في بناء كافكا الأدبي. ومن هذه الصورة نشأت معظم كتابات كافكا، ولا سيما رواية **المحاكمة**،حيث تمثل قصة **الحكم** «الصورة الأولى» للمحكمة ونواة هذه المحكمة.

الفصل السابع

عشرة تفسيرات

قد تمثل قصة الحكم أحد الأمور المبهمة في تاريخ الأدب. فهي نص متواضع نوعاً ما لا يثير الانتباه بشكل غير مألوف، ولا يبدو ذا أهمية خاصة، ولا تكشف النظرة الأولى إليه أنه سيكون أثراً باقياً، كما أنه يخلو من كل رونق في الأسلوب والشكل، وهو يستغني عن كل استخدام للمعرفة الثقافية. ورغم ذلك فقد أثارت هذه القصة القصيرة ـ من دون مبالغة ـ مئات التفسيرات، وما زالت تثير.

فهنا شاب بلغ الثامنة والعشرين من عمره يكتب نصاً قصيراً يصف فيه تجربته في أسرته وتبعيته العمياء لوالده (وصفت والدته ـ في رسالة الى خطيبته ـ هذه الكتابة بأنها تزجية للوقت)، يخفف فيه عن نفسه الى حين، ويتلوه على اخواته في غرفتهن (داخل منزل هذا الوالد) محاولاً أن يتحالف مع هذه الأخوات ضد هذا الوالد.

وهناك علم آداب يعرف كيف يجد في هذا النص الشخصي (نص من يوميات على كل حال) نموذجاً من نماذج الأدب الحديث، وكيف يتبين فيه مثالاً من أمثلة تشويه الإنسان في سياق الشرائع البيولوجية والاجتماعية

والسياسية، وفي الوقت نفسه (وبطريقة مناقضة) يشيد هذا العلم بالرفض الواثق الذي يظهره الفرد إزاء عالم الأحكام القاسي، عالم المحاكم والثكنات والمدارس والمشافي والسجون.

وهكذا لا يمكن في الواقع كتابة قصة «فهم» **الحكم** إلا بصفتها «قصة الجنون في عصر العقل». وطبعاً لا يمكن أن يحدث هذا في إطار هذا الكتاب. وإنما يُذكر هنا، طبقاً للقانون الداخلي لعلم الآداب، بعض التأثيرات التي انبعثت من **الحكم**.

آ ـ نقد معاصر

بعد أن تلا كافكا قصة **الحكم** لأول مرة، في إطار أمسية أدبية في براغ يوم ١٩١٢/١٢/٤ ، كتب ناقد معاصر: «تعبر هذه القصة عن موهبة كبيرة بشكل مفاجئ يستطيع صاحبها أن يخطو طريقه وحدَه».

وإذ لم تنشر **الحكم** أولاً في كتاب مستقل، وإنما ضمن كتاب سنوي (في عام ١٩١٣)، فإن النقد تجاهلها، ولم يكتب عنها سوى أنها «قصة فوضوية غير واضحة»، وذلك في مقال يعالج الكتاب السنوي بمجمله.

وعندما نشرت في كتاب مستقل (عام ١٩١٦ ضمن سلسلة «يوم القيامة»)، كُتِبَ عنها ست مقالات، هذه بعض مقاطع منها:

١ ـ «لا تعليل ولا ضرورة ولا قسر يستوجب أن تأخذ القصة هذه النهاية. ورغم ذلك فهناك خلجات مأساوية مفعمة بالأسرار، خلجات ذات نوع عال عسيرة الإدراك يتطور منها حديث غير ذي شأن الى موت. إن كل شيء هنا هو أكثر رمزية وأكثر قدسية وأكثر غموضاً مثلما كان الحال في الماضي».

٢ ـ «إن فجائية القرار المميت تسعى للخروج من الغسق الفكري مثل شخصية أسطورية وتبقى جلالاً مجازياً (مثل مسيح لو خطا اليوم عبر المدينة)، عندما يدع جيورج نفسه يسقط من الجسر... **في هذه اللحظة سرت فوق الجسر حركة مرور لا متناهية حقاً**».

٣ ـ «اختار الشاعر معضلة عظيمة موضوعاً له: إنه النزاع الأبدي بين الأب والابن، هذا النزاع الهادئ الذي غالباً ما يُكتم، والذي يشغل علم النفس الراهن كثيراً، وما زال لا يجد في الأدب تعبيراً عنه مقنعاً كل الإقناع.

كان الأب والابن يعيشان الى جانب بعضهما بعضاً دون أن يكترث أحد منهما بالآخر على ما يبدو. (كانت الأم قد توفيت). ولم تكن رمشة جفن لتوحي أبداً بالهياج الخفي في نفس كل منهما ضد الآخر! وفي الداخل نما التوتر حتى وصل الى درجة فظيعة. يلفظ الأب الحكم على ابنه: **لقد كنت في الحقيقة طفلاً بريئاً، لكن الأكثر حقيقية هو أنك كنت إنساناً شيطانياً! لهذا فاعلم: إنني أحكم عليك الآن بالموت غرقاً!**. ينفذ الابن الحكم، وهو يهتف بصوت منخفض: **أيها الوالدان العزيزان، لعمري لقد أحببتكما دائماً**.

أعترف أنه يبدو لي أن هذا لا يحدث بضرورة قاهرة لا يُعترض عليها. كان سيناسب طبيعة القصة أكثر لو كان الأب قد ارتمى من الفراش متدحرجاً وتهشم على الأرض. لكن القصة القصيرة تدل على موهبة قوية. وما يسر فيها هو وضوح وبساطة أسلوبها خاصة».

٤ ـ «يُظهر (حكم) كافكا أبسط إيقاع. ويكاد هذا الإيقاع يداعب السذاجة. والأسلوب يتصف بصفاء متواضع. مادة القصة مأخوذة من الحياة اليومية. لكن فن السرد لدى كافكا يتجاوز المادي».

٥ ـ «... طريقة سرد فرانز كافكا الهادئة والبسيطة والواضحة... وفي حين يعرض كافكا في **الوقّاد والانمساخ** أحداثاً نفسية، فإنه يغفل في هذه القصة أهم حدث في التحول النفسي: إذ لا يتضح القسر الذي يقف تحته الشاب الذي يحكم عليه والده، الذي أصيب بالجنون، بالموت غرقاً بسبب آثام لم يقترفها».

٦ ـ «قصة كافكا القصيرة جداً هي دراسة مرض عقلي مبالغ فيها بمشقة».

من هذا النقد المعاصر يمكن استخلاص النقاط التالية:

١ ـ عدم إمكانية تعليل القصة التي تقوم على حقيقة داخلية وإن كانت خفية.

٢ ـ لا تعالج القصة موضوعاً راهناً فحسب، وإنما «مشكلة أزلية» هي النزاع بين الأب والابن (نزاع الأجيال). ويتفق النقاد كافة على مأخذ هو أن خاتمة القصة غير منطقية من الناحية النفسية، حيث كان يجب أن يقضى على الأب وليس على الابن. هذا النقد ينسى أن المشهد بين الأب والابن يجب أن يظهر كنموذج لتمرد على سلطة الأب. هنا يظهر لأول مرة في تاريخ تفسيرات كافكا مأزق كل تفسير ايديولوجي لآثار هذا الشاعر: محاولة فهم معنى النص انطلاقاً من مجرى الحدث وخاتمته. ولم يُدرك إلا مؤخراً أنه لا يمكن معالجة نصوص كافكا بشكل حاسم انطلاقاً من نهاياتها، وإنما بأنها تمثل الى حد ما شرائح «عَرَضية» في خطاب جارٍ يقوم على بدايات جديدة دائماً، مثلما تحتويه يوميات كافكا من قطع قصصية لا حصر لها (**والحكم** هي واحدة منها). ولا يتألف النص الكافكاوي من مقدمة وذروة وكارثة، وإنما يتم حسب قانون بنى العلاقات المتغيرة التي

يمكن الاستدلال عليها في الطواف أكثر من النفاذ الى الهدف عبر الحدث.

٣ ـ إبراز التناقض بين عالم الحياة اليومية والغرائب التي لا يُدرى كنهها، ذلك الاقتحام المفاجئ وغير المعقول لعالم «آخر» في العالم المألوف.

٤ ـ اكتشاف فكرة التمرد في **الحكم** وبأنها تشير الى احتجاج على سلطة الأب.

٥ ـ وهناك ناقد مجهول الاسم رفض قصة **الحكم** بصفتها تمثل شيئاً مَرَضياً غير طبيعي لا يتلاءم مع التراث القومي.

ب ـ دروب التفسير

يمكن إجمال النقاط التي عالجها النقد الأدبي المعاصر لكافكا، وحاول أن يقيّمها من مختلف وجهات النظر، كما يلي:

١ ـ السؤال عن رد فعل الابن البريء (أو الذي لا يتحمل إلا قدراً ضئيلاً من الذنب)، هذا الرد غير المعقول على الحكم الصارم الذي يصدره والده بحقه. ويرتبط بهذا السؤال، النظر في أمر الشخص الثالث في تركيبة الأسرة الذي يظل في شبه ظلام، وهو أم جيورج.

٢ ـ السؤال عن وظيفة الصديق الروسي في تشابك علاقات الأسرة.

٣ ـ السؤال عن وظيفة الخطيبة في علاقات الأسرة المتشابكة.

٤ ـ السؤال عن تحديد ذنب ولا ذنب الخصمين، ودواعي الحجج التي يقدمانها في لعبة الاتهام وتسويغ الذات.

٥ ـ السؤال عن تقييم الخاتمة.

وقد استخدم النقاد إحدى طريقتين في تفسير هذه القصة (وغيرها من

آثار كافكا): فإما أنهم حاولوا مراعاة جميع عناصر القصة دون أن يتركوا فيها ثغرة، وإما أنهم تركوا بعض العناصر التي أغلق عليهم فهمها، فلم يحاولوا تفسيرها. وفي هذه الحالة تظهر إمكانيتان للتصرف إزاء النص: فإما أن ينظم المفسر إطاراً جزئياً للنص، ويحصر تفسيره ضمن مدى واحد، أو أنه يقيّم عدم ترابط النص ترابطاً تاماً على أنه شهادة على عدم نضج كافكا الفني.

ولا يوجد مبدأ نقدي أدبي لم يستخدم في تفسير قصة **الحكم** (وكل آثار كافكا):

١ ـ التفسير الديني: كان أول وأكثر من أساء الى كافكا وأساء فهمه هو صديقه وناشر كتبه بعد وفاته: ماكس برود **Max Brod**. فقد فسر هذا آثار كافكا تفسيراً دينياً، ووضع لها عناوين شجعت الاستمرار في التفسيرات الدينية وأعطتها نوعاً من الشرعية.

فقد رأى ناقد في مصير جيورج تعبيراً عن عدالة دينية وعن أزمة يوجد فيها الإنسان تتعلق بالحياة الأخرى. ووضع ناقد لا معقولية حدث القصة الظاهر في معقولية نظام عالمي الهي، وجعل من الأب ممثلاً لهذه الألوهية على الأرض.

وهناك ناقدة قامت بدراسة مثيرة من زاوية معينة. فقد درست تأثير تصويرات «يوم القيامة» في فن العمارة الغوطي في براغ على قصة كافكا، وأبرزت العديد من النقاط المتوازية بين العمارة و**الحكم**.

وكتب ناقد عن «عالم أفكار لاهوتي» لكافكا، ووجد المبدأ اللاهوتي لسلطة الأب ـ كما تعرضها **الحكم** ـ في الله، كما جاء في قصة التكوين في الكتاب المقدس.

٢ ـ التفسير الفني: أثناء الحكم النازي صودرت كتب كافكا. وكانت المحاولات الأولى التي قام بها النقد الألماني في السنوات التي تلت الحرب العالمية الثانية لإنصاف الشاعر تسعى لاخراج آثاره من «العالم المحطم»، عالم الأنقاض وبؤسه الاجتماعي. وقال هذا النقد ان كافكا عارض يأس التجارب الاجتماعية بفنه النقي. وقد بنيت هذه النظرية على جملة وردت في يوميات كافكا تقول أن **العالم السليم لا يوجد إلا في الداخل**. وقيل أن قصة **الحكم** هي مونولوج كيان باطني نقي بعيد عن الواقع الاجتماعي.

٣ ـ التفسير الوجودي: بعد الحرب العالمية مباشرة اتخذ النقد الأدبي ـ بصورة عامة ـ اتجاهاً قائماً على أفكار هايديغر Heidegger الفلسفية. وكذلك مفسرو كافكا لم يعرضوا عن هذه المقولات. ففي أول أطروحة دكتوراه كتبت عن كافكا (في عام ١٩٤٨) يتقاطع نموذجا تفسير هما التفسير الوجودي والتفسير الديني. وفي الصراع بين الأب والابن يرى واضع الأطروحة نزاعاً بين عالمين متباينين، أحدهما قائم على الذات والآخر سطحي.

ودارس ثان تابع هذا التدليل بمصطلحات هايديغرية فكتب: جيورج، في نسيانه الكينوني، أهمل، والذنب عليه، التحقق من صلته بـ «كينونة الأصل» التي يمثلها الأب والصديق. ويجب فهم موت جيورج على أنه «عودة الى الكينونة».

ودارس آخر يرى في الأب ممثلاً للقانون المطلق للكون، وهذا الأب يحكم على جيورج بالموت ويفتح له بهذا إمكانية العودة الى «الكينونة» كفناء في الكل، وعودة الى الأم، وذوبان في الطبيعة الكلية.

٤ ـ التفسير الأخلاقي: وعرض أحد المفسرين الموضوع على شكل السؤال التالي: بأي طريقة يتعقد صدور حكم أخلاقي في وضع تاريخي معين؟ ووصل هذا المفسر الى أن قصة كافكا إنما تعرض الى النقاش استحالة الحكم في المسائل الأخلاقية في العصر الحديث، استحالة التمييز القاطع بين الذنب والشعور بالذنب والاضطراب النفسي، بين تجربة الذنب الذاتية والحكم الموضوعي بالإدانة. ورأى هذا المفسر أن **الحكم** تصبح «تجربة في الخلقية المطلقة».

٥ ـ التفسير المسرحي: من المعروف أنه كان لدى كافكا صديق شخصي هو ممثل مسرحي. وقد أحدثت فرقته المسرحية أثراً بالغاً في نفس كافكا. وفيما بعد استخدم عدد من النقاد هذه الحقيقة لتجريب المقولة الأساسية في لعبة الأدوار على آثار كافكا. فمنهم من رأى أن انقسام جيورج الى شخصيتين هو انقسام قسري، ومنهم من رأى أن جيورج إنما اختار هذا الانقسام بنفسه. وكتب أحد الدارسين أن شخصية جيورج هي مزيج متكلف من القسر والحرية. ولكي يتخلص جيورج من النظام الموضوع، يقيم مسرح الباطنية ويلعب على خشبته دوره حتى النهاية، دور ممثل هزلي يمثل حتى في الموت الابن المؤمن بواجبه. لكن جيورج الذي يكون في بادئ الأمر لاعباً بالدمى، يصبح بالتدريج دمية بأيدي الوالد.

٦ ـ التفسير الاجتماعي ـ الاقتصادي: منذ عام ١٩٣٤ أشار الكاتب والفيلسوف فالتر بنيامين Walter Benjamin الى مدى

ارتباط عالم «آباء» كافكا بالأسس الاقتصادية لمجتمعه وبظواهر تشوه أفراد ذلك المجتمع. ومما لا شك فيه أن أزمة جيورج إنما بدأت بعد إزاحة الأب من مركزه الاقتصادي، إدارة المحل التجاري.

وفي عام ١٩٥٣ وضع الفيلسوف أدورنو Adorno دراسة قصيرة عن كافكا بهذا الاتجاه المادي أصبحت أساساً للأبحاث القادمة عن آثار كافكا. ويمكن إيجاد أربعة نقاد وضعوا دراسات خاصة عن **الحكم**، وانطلقوا في تفسيراتهم من مهنة جيورج التجارية.

وقد حاول الأول ـ منطلقاً من وجهة نظر ماركسية ـ قياس جمالية كافكا على التراث الكلاسيكي (تحديد شيللر للأزمة بين الشعر والوضع الطبقي). وكتب هذا الناقد: «في جيورج يتمثل الإخفاق الدرامي للسعي نحو حياة كريمة في المجتمع الاستهلاكي الرأسمالي الذي يسلب الإنسان ذاته. وكان خطأ كافكا أنه لم يضع الحدث المأساوي في الوجود الاجتماعي، وإنما في وعي جيورج بالذنب».

وقدم الناقد الثاني تفسيراً نفسياً اجتماعياً لقصة **الحكم** على أساس ماركسي. وهذا الناقد أيضاً يرى أنه لا يجوز البحث عن مواضيع **الحكم** في بنية معقدة لوعي ذاتي بالذنب، وإنما في عقلية طبقة، هي طبقة البورجوازية الصغيرة. ورأى الناقد الثالث في **الحكم** رواية اجتماعية موجزة.

ووصفت ناقدة العلاقة بين العوامل الاقتصادية والسلوك الاجتماعي كفعل استلاب تحت مقولة «العزوبية»، ورأت في الأب الشخصية الإيجابية لإنسان يحقق ذاته من خلال العلائق الاجتماعية، في حين رأت في جيورج الأناني البارد.

٧ ـ التفسير النفسي: وضعت دراسات كثيرة تعالج طرائق لتطبيق

نظرية فرويد على كتابات كافكا، ومنها قصة **الحكم**.

وتقول هذه الدراسات إن أسهل أشكال الاقتراب من **الحكم**، وفي الوقت نفسه أكثرها تعرضاً للطعن، هي علم النفس.

يقيِّم أحد الدارسين «نقطة التحول» في قصص كافكا ـ ومن بينها **الحكم** ـ كظاهرة من ظواهر انفصام الشخصية.

ويرى دارس آخر في جيورج «الذات الاجتماعية» لكافكا، وفي الصديق «الكاتب» كافكا؛ ويضع نزاعهما في الميدان الفاصل بين الأب بندمان (هرمان كافكا) وفريدا (فيليس باور). وكتب هذا الدارس أن كافكا قد صور في **الحكم** فوز كتابته على ذاته الاجتماعية.

ويلاحظ ناقد موضوع العزوبية الحاسم: إن «حكم» الأب على جيورج إنما يصدر باسم عزوبية مهانة ـ الأب أصبح عازباً، والابن ما زال عازباً، والصديق عازب طوال حياته ـ ناتجة عن علاقة جيورج بالمرأة.

والدراسات التي عالجت قصة **الحكم** بناء على التحليل النفسي بالمعنى الضيق حاولت غالباً استخدام النموذج الأوديبي على شخوص القصة.

وجاءت النظرية الأولى في عام ١٩٤٧ : **الحكم** تعبير بالشيفرة عن علاقة كافكا نفسه بوالده، التي هي علاقة حب ـ كره لا شعورية. والأب من طرفه يتصف بالازدواجية، فهو سلطة، وهو موضع حب. وميول كافكا المِثلية تجاه والده ـ التي هي تعبير عن ذاته الأنثوية المستترة ـ أنجبت تخيلاته المتعلقة بالعقاب. و**الحكم** تقول تلك الكلمات التي يرغب كافكا، في موضوع خطوبته، أن يسمعها من والده: ألاّ يصبح زوجاً، وإنما كاتباً. وبهذا يكون جيورج كافكا **من الخارج**، والصديق يكون كافكا **من الداخل**، الأول محكوم عليه بالموت من قبل الأب، والآخر مقبول بصفته ابناً حقيقياً.

وجاء تجريب آخر للنموذج الأوديبي بتعاكس يدعو للاستغراب: يتمسك صاحب هذه النظرية بانقسام (أنا) كافكا الى قسمين متخيلين (جيورج والصديق)، لكنه يرى أن «الأب» بندمان الخيالي إنما يمثل هيئة «الابن» الحقيقي فرانز كافكا، وان الابن الخيالي جيورج يمثل «الأب» الحقيقي هرمان كافكا. ورغبة القتل الأوديبية التي يضمرها الابن لوالده تنقلب أثناء عملية التخيل الى عكسها، لتصبح تخيلاً عقابياً يمثله الانتحار.

وتشخّص ناقدة ميول كافكا المِثلية إزاء والده كنواة حقيقية للنزاع النفسي، وتتحدث عن شذوذ مستتر. كما تذكر أخوي كافكا اللذين توفيا في سن الطفولة، وترى أن انتحار جيورج يبدو كتنفيذ لذنب متخيل نتج عن الرغبة اللاواعية بالقتل إزاء الأخوين الصغيرين المخلّين بالعلاقة بالأم.

٨ ـ خطاب الأسرة: وكتب ناقد محدث: «تبدو قصة **الحكم** نصاً متواضعاً يحكي عن وضع عائلي تعيس. لكن من أعقد مشكلات التعامل مع هذه القصة هي السؤال عن دواعي هذا القدر الكبير من الاهتمام الذي لقيته. ولا شك أن الخاص في هذه القصة ذو ارتباط بالتغير الذي يجري من وصف عالم حياة يومية ـ وصف نزاع عائلي عادي ـ الى رد فعل غير متوقع أبداً. إن لغز القصة يكمن في أن جيورج لا يلتزم بقواعد اللعبة المعروفة آلاف المرات ـ لعبة النزاع العائلي ـ، ولا يعتبر شتائم الأب (مبالغات) وقعت في غمرة الكفاح، ويرد عليها بالطريقة نفسها؛ وإنما يأخذها حرفياً.

إن السلوك الإنساني العدواني يتميز مِنْ سلوك الحيوان بأنه ليس ذا شعائر صارمة، وإنما يملك هوامش مركبة. والانتماء الى مكان كما تعرفه (الأسرة) الحيوانية يحدد في الوقت نفسه اتجاه عدوانيتها ويفصل بوضوح

بين **الخارج والداخل**. في حين أن عدوانية الأسرة البشرية تكون مستترة بشكل مزدوج، مرة بمعنى الصد التضامني لكل أولئك الأشخاص الذين لا يقفون داخل **الدورة الدموية** للأسرة، ومرة بمعنى تلك المنافسة الداخلية التي تحول أفراد الأسرة الى صيادين ومصطادين، الى مشاركين في تلك الصراعات التي رأى فرويد أنه وجدها عند الهمج الأوائل وثبتها في السياق الحضاري كلغز (للمثلث الأوديبي). إن العدوانية البشرية تقدر أن (تنظم) رغبات الموت ضد الشريك ليس بأفعال جسدية، وإنما نفسية.

إن ما تصوره قصة **الحكم** في الواقع هو تأرجح التوازن العائلي بين مجاز وحقيقة **الرغبات**. وربما تعرض **الحكم**، بطريقة فريدة في الأدب، محاولات التعبير عن تجارب الانتماء المزدوجة (تضامن ضد «الآخرين»، تنافس بين الأهل) التي تتقنّع مرة بقناع من تخيلات الهلاك (**ليته يقع ويتحطم**)، ومرة بقناع من شهادات الحب (**أيها الوالدان العزيزان، لعمري قد أحببتكما دائماً**).

إن ما يثير في الحدث المثبت في **الحكم**، هو في الواقع محاولة جيورج اليائسة إظهار حقيقة علاقته بالأب بواسطة أخذ حكمه حرفياً. إنها محاولة المصادقة على وضوح علاقة من خلال تقديم (شهادة الحقيقة) الوحيدة التي يملكها الإنسان، بواسطة الرهان على الجسم، وبذل حياته؛ محاولة أن تبقى له الكلمة الأخيرة، الكلمة التي لا رجعة فيها.

إن ما يمنح قصة **الحكم** منزلتها الأدبية الفريدة هو هذه الازدواجية بين الابتذالية اليومية لشجار عائلي والإثبات الدرامي لصحة الحقيقة، بين المماحكات الوضيعة والموت حباً، بين الانفعال الكاذب وأنبل المشاعر. أثناء القراءة يتتبع القارئ وهو مشدود الأعصاب، صعود وهبوط روايته العائلية الخاصة به بين المهزلة والمأساة.

وما يدع قارئ الحكم في حيرة من أمره هو كون هذه القطعة الأدبية القصيرة من الأدب العالمي تنقض مضمون الخطاب البشري كما يتعلمه المرء لتثبيت أرضه الخاصة به في الأسرة البشرية. إن الكلمات لا تستطيع أن تكون ضمانة لحقيقة علاقة بشرية، وإنما فقط باستخدام الجسد الصامت يمكن قول تلك الـ (نعم) أو الـ (لا) التي تشهد للحقيقة في الجانب الآخر للخطاب البشري.

إن قراءة هذه القصة وإعادة قراءتها هي البحث عن تلك الحقيقة لهذه القطعة من الأدب: كخطاب لـ (نعم) الحب و(لا) الموت، هذا الخطاب الذي يسمى منذ القدم، بلا طائل وبأمل، خطاب الأسرة».

٩ ـ نزاع حول الخطيبة المقبلة: وكتب هارتموت بيندر Hartmut Binder، الذي هو واحد من أهم دارسي كافكا، ما يلي:

«لقد تجمعت عدة دوافع لكي تسبب نشوء هذه القصة:

آ ـ لقاء كافكا مع فيليس باور في ١٣ آب ١٩١٢ .

ب ـ زيارة خال كافكا الفرد لوفي من مدريد. كان هذا الخال قريباً بعض الشيء من فرانز كافكا. وقد حضر الى براغ في مطلع أيلول. وأجرى معه فرانز كافكا أحاديث عن حياة العزوبية. وفيما بعد قال عنه الكاتب أنه كان نموذجاً للصديق في القصة.

جـ ـ خطوبة إحدى أخوات كافكا في ١٥ أيلول ١٩١٢ .

د ـ قرب خطوبة صديقه ماكس برود. وكان كافكا على اتصال شخصي وعن طريق الرسائل بخطيبة برود.

هـ ـ قرب عيد ميلاد والد كافكا، وهو يوم هام بالنسبة لجميع أفراد العائلة.

وقد أثارت هذه الأحداث انفعال كافكا الداخلي. وكانت عزوبية خاله من طرف، وخطوبة أخته وخطوبة صديقه من طرف آخر، تمثلان النزعتين المتناقضتين داخل نفسه بين العزلة والكتابة من طرف، والرغبة في الزواج من طرف آخر.

وفيما بعد قال كافكا أنه بكتابته قصة **الحكم** إنما قام بطرد **شبح ليلة**. وأكثر ما يوضح المقصود من هذه الكلمة هو مقطع في رسالة موجهة الى ميلينا بمناسبة ترجمتها قصة **الحكم** الى اللغة التشيكية (كان كافكا يتقن اللغة التشيكية): **ترجمة الجملة الختامية جيدة جداً. ففي تلك القصة لكل جملة وكل كلمة علاقة بالخوف. آنذاك انفتح الجرح لأول مرة في ليلة طويلة. وأحس أن ترجمتك تصيب هذه العلاقة إصابة دقيقة**. هذا المقطع يدل على أن كافكا قاد في ليلة ٢٢ ـ ٢٣ أيلول ١٩١٢ نزاعاً داخلياً حول خطيبته المقبلة: أولاً يتضح من مجموع سياق رسائل كافكا الى ميلينا أن المقصود من كلمة **الخوف**، التي يكثر كافكا من استخدامها بمعنى محدد كلية، هو المعاشرة الجنسية. وثانياً من المعروف أن **الشبح** في آثار كافكا إنما هو صورة عن مخاوف كافكا. وثالثاً كتب كافكا في يومياته أن **جرح الرئة** الذي أصيب به فيما بعد إنما هو رمز **الجرح** الذي كانت فيليس قد هيجته. وهذا يعني أن **الحكم** نشأت من خلال السؤال: ما النتائج التي من شأنها أن تتبع إذا ما تطورت المراسلة ـ التي كانت قد بدأت قبل يومين من كتابة **الحكم** ـ حسب المراد؟ إن مجرى القصة يبين إمكانية تطور علاقة كافكا بفيليس فيما بعد. وهذه الإمكانية كانت تثير مخاوف كافكا، إذ كان في مقدورها أن تؤدي الى نتائج بالنسبة الى العلاقة الحقيقية».

وهناك اتجاه نقدي يقول ان مجموع آثار كافكا هي وصف لكفاح مزدوج. الأول هو كفاح بين نزعتين داخل الأنا، والثاني كفاح الأنا مع

سلطة غالبة. إن أول قصة كتبها كافكا ـ في عام ١٩٠٨ ـ هي قصة بعنوان **وصف كفاح**. وربما كان هذا العنوان ينطبق على مجموع آثار كافكا.

١٠ ـ إذلال الإنسان للإنسان: كتب الياس كانتي: «كان كافكا مفعماً بالظاهرة التي أصبحت، من بين ظواهر عصرنا، الظاهرة الأكثر إلحاحاً والأكثر إثارة للرعب، ظاهرة السلطة. وكافكا هو، من بين سائر الشعراء، أكبر خبير في السلطة. وقد خبرها وصوّرها في كل وجه من وجوهها.

وأحد موضوعات كافكا الرئيسية هو إذلال الإنسان للإنسان. كما أن هذا الموضوع يعرض نفسه للتأمل بأسهل ما يمكن. ففي **الحكم**، أول قطعة يعتبرها كافكا شعراً، نقع على هذا الموضوع من دون صعوبة. في هذه القصة نجد اذلالين يتعلقان ببعضهما بعضاً. إن الأب يشعر أنه مهدد من جرّاء نشاطات ابنه المفترضة. في خطاب الاتهام ضد الابن يقدم الأب نفسه أكبر مما كان في الأصل، ويحاول أن يحوّل إذلاله الى إذلال للابن: إنه يحكم عليه بالموت غرقاً. والابن لا يعترف بشرعية الحكم، لكنه ينفذه على نفسه، وبهذا التنفيذ يعترف بمقدار الإذلال الذي يكلفه حياته. هذا الإذلال يقف معزولاً بشدة وَحْدَه. ومهما كان عديم الجدوى ولا حكمة له، ففي تأثيره تكمن قوة القصة.

وفي قصة **الانمساخ** يتركز الإذلال على الجسم الذي يعاني منه: إن موضع الإذلال موجود منذ بداية القصة بشكل متكامل. فالابن الذي يعيل الأسرة ويحمل أعباءها يتحول فجأة الى خنفساء. في هذا التحول يكون الابن معرضاً للإذلال بشكل لا مفر منه. فالأسرة بكاملها تشعر أنها مدعوة لممارسة الإذلال بشكل فعّال. ويبدأ الإذلال بتردد. لكنه أعطي وقتاً للاتساع والازدياد. وتدريجياً يشترك فيه الجميع على غير إرادة ودون أن

يكون لهم حيلة تقريباً. وينفذون مرة أخرى الفعل المعطى في البداية. إن الأسرة هي التي تحول ابنها غريغور سامسا الى خنفساء بشكل لا رجوع فيه. والخنفساء تتحول في العلائق الاجتماعية الى حشرة.

وكفاح كافكا ضد والده لم يكن في جوهره شيئاً آخر سوى كفاح ضد السطوة. كان كره كافكا موجهاً الى الأسرة ككل. والوالد لم يكن سوى العضو الأقوى في هذه الأسرة. وعندما لاح خطر الأسرة الخاصة به التي كان على كافكا أن يؤسسها، أصبح دافع الكفاح ضد فيليس هو الدافع نفسه، وأصبحت صفة الكفاح هي الصفة نفسها.

ورواية **المفقود** مليئة بالإذلالات.

وفي رواية **المحاكمة** ينبعث الإذلال من هيئة عليا أكثر تعقيداً بكثير من الأسرة في **الانمساخ**. هذه الهيئة هي المحكمة التي تحاكم.

وفي رواية **القلعة** يأتي الإذلال من هيئة (أعلى) هي سلطة القلعة التي تحكم.

في نهاية المقطع الأول من قصة **في مستعمرة العقاب** يجري تلخيص صورة المحكوم عليه بالإعدام والمصفد عدة مرات، بالجملة التالية: **بدا المحكوم عليه راضخاً، مثل كلب، بلا أدنى كرامة؛ حتى لاح أنه يمكن تركه يتجول على المنحدرات، وعند بدء الاعدام لا ينبغي سوى التصفير له حتى يأتي».**

III - من حياة كافكا

الفصل الثامن

آل كافكا

يبدأ[*] كافكا رسالته المشهورة **رسالة الى الوالد** بقائمة من المآخذ التي كان والده هرمان كافكا يأخذها عليه، ومنها نقص الحس العائلي لديه. ولم يكن والد كافكا يفهم من هذه الكلمة مجرد حب أفراد الأسرة الصغيرة والاهتمام بهم، وإنما أيضاً وعي المرء أنه عضو في أسرة كبيرة يمثل فيها أسرته الصغيرة بشكل لائق. أي أن «الأسرة» لا تقتصر على الزوجين والأطفال وحدهم، وإنما تمتد لتشمل جميع الأقارب الذين يقدرهم المرء (أو يزدريهم)، والذين يقيس المرء نفسه بهم. وكان فرانز كافكا مستعداً دائماً لتأكيد ادعاء والده بنقصان حسه العائلي. وفي تموز ١٩١٣ كتب في يومياته: **أفراح وأتراح أقاربي تثير الملل الى أعمق أعماق نفسي**. ولا شك أن كافكا كان يشعر بالغربة في محيط أسرته الصغيرة وبين أقاربه (والناس عامّة). وكان يصف نفسه أنه **دخيل**. لكن هذا الجانب من طبيعته الذي كان كافكا يخصه بالذكر ومؤلفو سيرة حياته يبرزونه، إنما يخفي النزعة

(*) بانتظار كتابة سيرة كافكا كاملة بالعربية، يُكتفى هنا ببعض صفحات من حياته مما له علاقة بقصة الحكم.

المناقضة الكامنة فيه أيضاً... نزعة الاهتمام بالأقارب القريبين والبعيدين وإضمار المحبة لهم.

وكان لكافكا خال يدعى ألفرد لوفي Alfred Loewy. وقد ولد في براغ عام ١٨٥٢ (يكبر فرانز كافكا بـ٢٩ عاماً). ودرس في كلية التجارة، ثم عمل في فيينا. انتقل الى باريس وعمل كوكيل مدير مصرف يملكه رجل المال موريس فاريلاMaurice Varilla صاحب صحيفة Le Matin (أعطى فرانز كافكا وظيفة خاله نفسها الى يوزف ك بطل رواية **المحاكمة**).

ثم عمل ألفرد لوفي في شركة أسسها فيليب فاريلا - شقيق موريس - في بنما. وكان لفيليب هذا دور سياسي كبير في أمريكا. فهو الذي مكن الولايات المتحدة الأمريكية من إحراز السيطرة على قناة بنما.

وكان ألفرد لوفي، ذات مرة، عضواً في وفد من شركة فيليب فاريلا قابل رئيس الولايات المتحدة الأمريكية تيودور روزفلت.

وفي عام ١٨٩٥ أصبح ألفرد لوفي مديراً لشركة خطوط حديدية اسبانية وعاش في مدريد.

بتاريخ ٤ أيلول ١٩١٢ كتب كافكا في يومياته يصف مظهر خاله الخارجي بأسلوب ساخر ينم عن حب: **الخال القادم من أسبانيا. تفصيلة سترته. التأثير الذي ينبعث منه. تفصيل طبيعته. تبختره عبر الغرفة الأمامية الى دورة المياه. لا يعطي جواباً إذا خوطب. يصبح ليّن العريكة من يوم الى آخر، عندما لا يحكم المرء على تغير تدريجي وإنما على لحظات تلفت النظر.** كان كافكا قد اكتشف طبعاً الأهمية الكبرى للشكل الخارجي في حياة خاله. ويبدو أن هذا لم يكن يتصرف في بداية زيارته إلا بصفته شخصاً «رسمياً». وفي اليوم الثاني سأل فرانز كافكا خاله كيف يمكن للمرء أن يدبر أموره في العالم وهو لا يشعر بالرضى. ويبدو أن هذا

السؤال كان سؤالاً مهماً بالنسبة الى كافكا، الذي كان عدم ارتياحه في حياته أكثر عمقاً. وكان عدم الرضى هذا يحبط كل تدبير لأموره. وقد دوّن كافكا جواب خاله حرفياً:

إذا نظرت الى التفاصيل أرى أنني غير مرتاح، لكنني لا أستطيع أن أحكم على حياتي بكليتها. غالباً ما أتناول طعام العشاء في نزل فرنسي صغير راقٍ جداً وغال... أجلس هناك مثلاً بين سكرتير السفارة الفرنسية ولواء في المدفعية الأسبانية. وفي الجهة المقابلة يجلس موظف كبير في وزارة البحرية وكونت ما. أعرفهم جميعاً معرفة جيدة. أجلس في مكاني وأنا ألقي التحية عليهم يميناً ويساراً. وغير ذلك لا أقول كلمة، لأنني أكون مشغولاً بنفسي، غير كلمة التحية التي أستأذن بها منصرفاً. ثم أسير في الشارع، دون أن يكون في مقدوري فعلاً أن أعرف ماذا كان جدوى هذا المساء. أذهب الى البيت، وأتأسف لأنني لم أتزوج. وطبعاً يزول هذا الشعور مرة أخرى، إما أنني أفكر بالموضوع الى نهايته، أو أن الأفكار تضل سبيلها. لكن الموضوع يعود ثانية إذا سنحت الفرصة.

وفي رسالة الى فيليس باور بتاريخ ٥ آب ١٩١٣ علّق كافكا بنفسه أنه في أعماله الأولى تأثر بشكل شعوري أو لا شعوري بخاله ألفرد لوفي، فقد كتب: **من المؤكد أن «الحكم» تنطوي على الكثير من الخال (فهو عازب، مدير شركة خطوط حديدية في مدريد، يعرف كل أوروبا ما عدا روسيا)**. وقد كتب كافكا قصة **الحكم** بعد سبعة عشر يوماً من حديثه مع خاله الذي وصف حياته غير المُرضية في مدريد. وبشكل محوَّر بعض الشيء يظهر هذا في **الحكم**، عندما يقال أن صديق جيورج لا يملك اتصالاً صحيحاً بجالية أهل بلاده في بطرسبورغ ولا يخالط العائلات المحلية، وإنه يهيء نفسه لحياة **عزوبية بشكل نهائي**.

الفصل التاسع

المعمل

كان عدد من أقارب كافكا قد حققوا في حياتهم نجاحات لا بأس بها. وقياساً عليهم لم يحقق فرانز كافكا كثيراً في حياته العملية. لقد أنهى دراسة الحقوق من دون تفوق. وبعد تدريب عملي لمدة عام في مكتب محاماة أدرك كافكا أن اهتمامه بهذه المهنة والاجتهاد الذي تقتضيه لا يكفيان لديه لتأسيس مكتب محاماة. كما أن الوظيفتين اللتين مارسهما، أولاً لدى فرع شركة تأمين ثم لدى «مؤسسة التأمين على حوادث العمال»، لم تكونا تقدمان إمكانيات مواتية للترقي. (ولم تبدأ المؤسسة الثانية بتقدير عمل موظفها فرانز كافكا إلا في ما بعد). ولم يطابق انجازه توقعات والده منه.

في أواخر صيف عام ١٩١١ اتُّخِذَ قرار في أسرة كافكا بتأسيس شركة باسم «معامل أسبست لصاحبها هرمان وشركاه»(*). وفي محضر تأسيس الشركة يظهر فرانز كافكا وصهره كارل هرمان شريكين في هذه

(*) أسبست Asbest مادة عازلة اصطناعية تستعمل في البناء خاصة. في عام ١٩٧٣ اكتشف أرشيف هذه الشركة في براغ.

الشركة. ويبدو أن هرمان كان الداعي الرئيسي لتأسيس الشركة، وان صداق زوجته إلّي كان جزءاً من رأس المال. كان كارل هرمان رجل أعمال ذا ثقة بنفسه ورجلاً اجتماعياً مبالغاً في التأنق. وكان هرمان كافكا (والد فرانز) يعجب بكارل ويرتابُ منه في آن. لذا كان على ابنه فرانز أن يتعلم منه بعض الشيء وأن يمثل مصالح والده في الوقت نفسه، كان عليه أن يراقب صهره، كما عبر بنفسه.

في تشرين الأول وتشرين الثاني عام ١٩١١ جرت عدة لقاءات بين كارل هرمان وفرانز كافكا والمحامي د. روبرت كافكا من أجل إعداد نص عقد الشركة. وفي يوميات كافكا نجد وصفاً مفصلاً لهذا المحامي الذي كان كثير الكلام ومتعمقاً في قضايا المحاكم. وفي اليوميات نجد موضعاً آخر أكثر أهمية يبين مدى أهمية تأسيس المعمل: **حينما وصل الدكتور أثناء تلاوة العقد الى موضع يتعلق بزوجتي المقبلة الممكنة والأبناء المحتمل إنجابهم، لاحظت في مواجهتي طاولة وحولها كرسيّان كبيران وكرسي أصغر. وعندما فكرت أنه لن يكون في وسعي أبداً أن أشغل مع زوجتي وطفلي هذه المقاعد الثلاثة أو أية مقاعد، شعرت بتوق الى هذه السعادة، توق ميئوس منه منذ-البداية. ونتيجة هذا الشعور المنفعل وجهت الى الدكتور سؤالي الوحيد الذي تبقى لي أثناء التلاوة الطويلة، فكشف هذا السؤال، على الفور، سوء فهمي الكامل لجزء كبير من العقد الذي تلي لتوّه.**

إن كافكا يبين بكل وضوح مدى المزج بين تأسيس الشركة وتأسيس الأسرة. لم يكن يُعَدُّ هنا من أجل إقامة شركة فحسب، وإنما الى تسليمها الى الأجيال المقبلة.

ومن غير الواضح الى أي حد أيّد فرانز كافكا، في البداية على الأقل،

تأسيس الشركة. فبعد نحو عام كتب كافكا الى ماكس برود: **يرى الجميع أنني أحمل الذنب الرئيسي في تأسيس المعمل.** ويضيف: **لا بد أنني حملت هذا الذنب وأنا في شبه حلم، كما يبدو لي فعلاً.** وفي عام ١٩١٤ يذكر كافكا في يومياته كلمة قالها له والده: **لقد أقحمتني.** وهذه الكلمة لا تدع مجالاً للشك بأن الوالد إنما كان يُحمِّلُ ابنه المسؤولية. وبعد بضع سنوات يكتب كافكا في **رسالة الى الوالد** مرة أخرى مأخذاً مماثلاً: أنّ الابن قد ألقى المعمل على عاتق الأب ثم تركه. لكن سواء كان كافكا قد أبدى في المراحل الأولى للتخطيط من أجل إنشاء «معامل الأسبست البراغية» حماسة أكثر مما أراد أن يعترف به فيما بعد، أم أنه كان قد وعد بالمشاركة في المعمل نزولاً على رغبة والده أو تقرباً من والده؛ فهناك شيء مؤكد: سرعان ما شعر كافكا بالكره إزاء المعمل وإزاء دوره كصاحب معمل. فلم يأت شهر كانون الأول حتى جاءت انتقادات الوالد الأولى بسبب اهمال الابن للمعمل، ثم جاءت الشكوى الأولى لكافكا، وكانت صرخة تقريباً: **العذاب الذي يسببه لي المعمل.** وبتاريخ ١٠ آب دوّن كافكا في يومياته: **لم أكتب شيئاً. كنت في المعمل وتنفست غازاً في حجرة المحرك طوال ساعتين. طاقة رئيس قسم المعمل والوقاد أمام المحرك، الذي لا يريد أن يشتغل لسبب لا يُعثر عليه. معمل يبعث الحزن والأسى في النفس(*).**

لكن حديثاً أجراه كافكا مع والدته في كانون الأول عام ١٩١١ بيّن له أن المسألة من وجهة نظر الأسرة هي مجرد مسألة وقت حتى يقع في المصيدة. فقد كتب في يومياته: **تعتبرني شاباً سليماً يعاني بعض المعاناة من**

(*) كان المعمل يحتوي على أربع عشر آلة حديثة، ويبلغ عدد العاملين فيه خمسة وعشرين عاملاً وعاملة.

تصوره أنه مريض. وتظن أن هذا الوهم إنما سيتلاشى مع الزمن من تلقاء ذاته. وأكثر ما يزيله هو الزواج وإنجاب الأولاد. وفي هذه الحالة سوف يتقلص أيضاً الاهتمام بالأدب ليصبح، ربما، بالقدر الذي يحتاجه المتعلم. أما الاهتمام بمهنتي أو بالمعمل أو بأي شيء يقع بين يدي، فإنه سوف ينبعث بقدر طبيعي خال من الازعاج. مرة ثانية ينقل الزواج وتأسيس الأسرة الى جوار العمل النافع. هذه المرة حافز هام للابن كي يعود الى الطريق المألوف الصحيح. وعندما تَعَرَّفَ فرانز كافكا على فيليس باور في آب ١٩١٢ وشعر على الفور بانجذابه إليها، بدا له وكأنه يمكن لرغبة والدته أن تتحقق.

وفي عام ١٩١٢ راحت الواجبات الجديدة تثقل على عاتق كافكا ورغبة الوالدين برؤية ابنهما مواطناً مجداً في عمله يغترف المال وينعم بالرخاء، كانت تناقض ميوله مناقضة تامة. إذ ان كافكا كان يقف بالأحرى الى جانب عماله. فقد كتب عن العاملات في المعمل: **يقعن تحت رحمة أصغر سلطة، ولا تملكن عقلاً هادئاً يكفي حتى للاعتراف بهذه السلطة بالنظرات والانحناءات وإظهار قبولهن لها**.وقد بيّنت الأبحاث الأخيرة الحقيقة التالية: في تلك الفترة، التي كان فيها كافكا موظفاً في مؤسسة التأمين، شارك في تأسيس نقابة لموظفي «مؤسسة التأمين على حوادث العمال». بل أنه تولى وظيفة مراقبة الحسابات في هذه النقابة. وهذا يعني أنه كان صاحب معمل ورجل نقابات في الوقت نفسه. لكن الأهم من هذا أن كافكا كان يرى أن مهنته إنما تهدد كتابته. فقبل الظهر كان عليه أن يكرس نفسه للوظيفة في مؤسسة التأمين، وبعد الظهر كان عليه أن يذهب الى المعمل. فلم يكن يبقى وقت كثير للكتابة. وقد وقعت مشاهد غير سارة. فالمال الذي كان مخصصاً للتأسيس لم يكف على ما يبدو. وطلب الصهر

مالاً أكثر من عمه. وكتب كافكا **رسالة جيدة الى الخال ألفرد بسبب المعمل** (كما جاء في اليوميات) - هل طلب نصيحة أم مالاً؟ -، وراح يتلقى الشكاوى واللوم من كل الأسرة، من الأب والأم والصهر. وعندما انضمت إليهم أخته أوتلا، أحب أخواته إليه، شعر كافكا بحقد كبير على أسرته، فكتب في يومياته - في تشرين الأول ١٩١٢ -: **إنني أكرههم جميعاً، واحداً بعد الآخر**. وفي نهاية وصفه لسهرة كئيبة بشكل خاص كتب مستصغراً... **وأنا مع كتابتي**. ويبدو أن سوء الحظ الذي أصاب الأسرة أثر في كافكا تأثيراً قوياً الى درجة أنه استخف لفترة قصيرة حتى بالكتابة التي يعتبر نفسه أكثر أهلية لها من أي شيء آخر.

وفي أيلول ١٩١٢ شكلت وقائع موضوع المعمل ولقاء كافكا مع فيليس الأساس لقصة **الحكم**. فالتاجر الشاب جيورج بندمان، الذي تعرض ظروف حياته أمام أعيننا منذ أول القصة، لم يعقد خطوبته فحسب، بل قام أيضاً بتوسيع متجر والده بنجاح كبير. وعلى العكس من ذلك، فإن متجر الصديق في روسيا تتدهور أحواله. فقد جاء في مقارنة مباشرة بينهما: **كانت الأرقام ضئيلة قياساً الى الحجم الذي كان متجر جيورج قد بلغه الآن**. وعلاوة على ذلك فإن جيورج يوشك أن يؤسس أسرة. أي أنه حقق نجاحاً على المستويين - العمل والزواج - حيث كان فرانز كافكا يشعر بعدم الثقة بنفسه. وطبعاً يكون نجاح جيورج على حساب والده.

إن الصديق في روسيا، الخائب والعازب الأبدي، يطابق بالأحرى «الواقع»، في حين أن جيورج يمثل شخصاً «خيالياً» بكل معنى الكلمة. إنه يحاول أن يُذَكِّر الوالد بالصديق في بطرسبورغ لكي يتمكن من الانفصال عنه. فعندما يمكن التحايل على الوالد ودفعه الى الاعتراف بالصديق في الغربة كشخص مستقل، يكون جيورج قد خلق وجوداً لنفسه. لكن الوالد

لا يريد أن يستسلم، لا يريد أن يدع الصديق في البلاد الغريبة يعيش عيشة بائسة كشخص نقيض، وإنما يستحضره بصفته الابن الحق: **إنني لأعرف صديقك. ومن شأنه أن يكون ابناً يستجيب له قلبي.** ولكي يبين كافكا أن الصديق إنما يمثل الشخصية الأكثر واقعية بكثير، فإنه يكتب بعد ذلك: **إن الصديق في بطرسبورغ، الذي بدا أن الوالد يعرفه فجأة معرفة جيدة، استحوذ على مشاعره كما لم يفعل من قبل قط.** وعندما يحكم الوالد على جيورج بالموت، فإنه لا يفعل شيئاً إذاً سوى إزالة صورة خيالية. وبهذا يكون كافكا قد استطاع، الى حد ما، إرضاء نفسه وإرضاء والده في آن: فهو يبدع قصة تتصف بالكمال، ووالده يدمر البطل الذي هو الدعامة الرئيسية للقصة.

وفي قصة **الانمساخ** التي بدأ كافكا كتابتها في منتصف تشرين الثاني ١٩١٢ يجري وصف تدمير مماثل. فغريغور سامسا ليس صاحب محل مستقلاً مثل جيورج بندمان، وإنما هو بائع متجول. إنه يعيش باستمرار تحت ضغط، وصاحب عمله الظَنون يرتاب منه. وبمشقة يكسب دخلاً يعيل به نفسه وأسرته. بل ويسدد منه الديون التجارية لوالديه المفلسين على ما يبدو. لكن هذا التفاني في سبيل الوالدين والأخت يشكل أصلاً مقدمات القصة، هذه المقدمات التي لا توجد إلا في ذاكرة غريغور. إن كافكا يبدأ القصة بمسخ غريغور الى حشرة. وتصورات غريغور عن التفاني هي تخيل شجي، ووصف حياته كحشرة هو العقاب الذي لاقاه طويلاً.

وفي تشرين الأول ١٩١٢ بلغت الأزمة ذروتها. وقادت كافكا مَرَّتَيْنِ الى التفكير بالانتحار بأن يلقي بنفسه من النافذة. **وقفت طويلاً الى النافذة، وكان يطيب لي مراراً أن أفزع الجابي على الجسر بسقوطي.** وأخذ ماكس برود التهديد مأخذ الجد بشكل كاف لكي يكتب الى والدة كافكا.

في عام ١٩١٤ استلم باول هرمان، شقيق كارل هرمان، عمل فرانز كافكا؛ ثم أصبح شريكاً ثالثاً في المعمل. وحتى شطب الشركة في عام ١٩١٧ تظهر «معامل الاسبست البراغية» مرة تلو المرة في حياة كافكا، وخاصة في علاقته مع فيليس. ففي رسالة مؤرخة في الأول من تشرين الثاني ١٩١٢ يذكر كافكا لأول مرة، وببعض الخجل، مشاركته في الشركة. وبالنسبة الى فتاة برلين كانت الشركة تعني ضماناً، فإذا ما أراد كافكا الزواج منها، فيجب أن يتم هذا الزواج على أفضل أساس مالي ممكن، وذلك لبناء كيان ثابت لتأمين معيشة معقولة متوسطة على الأقل. وقد عاتبها كاتباً: **لماذا تفهمين المعمل أكثر مما تفهمينني**. وطالب - في يومياته - **بحياة خيالية تتوخى كتابتي فقط. أما هي فقد كانت فاقدة الشعور إزاء جميع الطلبات الصامتة، تريد المتوسط، المنزل المريح، وتبدي اهتماماً بالمعمل**. وبوضوح أدرك كافكا أن فيليس كانت تقف من الأساس في معسكر والديه، وتفكر بسحبه الى هذا المعسكر بعد الزواج. وقد أطلقت والدته على هذه العملية اسم «عملية التعديل». وكانت تأمل أن فيليس ستتمكن «بذكائها» من إجراء هذا «التعديل». لقد كان ذلك التصور عن حياة في ظل القيم البورجوازية، هذا التصور الذي كان وراء اخفاق كافكا مرات عديدة في تأسيس أسرة.

فيما بعد كتب كافكا في رسالة الى الوالد **أنه نشأ مثل تاجر يرزح تحت متاعب وإحساس داخلي سيء، لكن من دون محاسبة دقيقة ولا يحسب حساب الغد.**

ما حاول كافكا أن يشرحه لوالده (التاجر) بمصطلحات تجارية مألوفة لديه، كان يقصد به الأدب، أو بتعبير أفضل: الحياة ككاتب؛ هذه الحياة التي كان يواجهها في ذلك العام، بعد أن كان قد عمل موظفاً مدة خمس

سنوات. وأكثر من مرّة كتب كافكا في يومياته أن عام ١٩١٢ كان **نقطة تحول في حياته.**

لقد كان عام ١٩١٢ عام هزات عائلية عنيفة، وفيه بدأت نزاعات حول المعمل استمرت لغاية عام ١٩١٧ . وعاش كافكا في عام ١٩١٢ فترة إبداع استمرت أسابيع كتب في مطلعها قصة **الحكم**. وتعرف على الفتاة فيليس باور التي أصبح لها أثر بالغ في حياة كافكا وآثاره.

الفصل العاشر

الخـطـيـبـة

ظهر اسم فيليس باور في يوميات كافكا لأول مرة بتاريخ ١٥ آب عام ١٩١٢ ، فقد كتب كافكا في ذلك اليوم: **فكرت كثيراً بـ ـــ أي حيرة قبل كتابة أسماء ـــ ف. ب».** كان كافكا قد تَعرّف عليها قبل يومين في منزل أهل صديقه ماكس برود. وكانت تمضي بضعة أيام في براغ قادمة من برلين. وفي ٢٠ آب قدم كافكا لنفسه كشف حساب هذا التعارف، إذ كتب في يومياته: **الآنسة ف. ب. عندما جئت الى برود بتاريخ ١٣ آب كانت تجلس الى الطاولة. وبدت لي كأنها خادمة. وقد قبلتها على الفور، رغماً عن أنها لم تثر فضولي. كانت ذا وجه ضامر، خاو، يحمل خواءه بشكل سافر... وبينما كنت أجلس، أنعمت النظر إليها لأول مرة. وعندما جلست ، كنت قد أخذت حكماً لا يتزعزع.** (هنا ينتهي المقطع في يوميات كافكا دون أن نعلم الحكم).

وبتاريخ ٢٠ أيلول ـ بعد خمسة أسابيع من اللقاء في براغ ـ كتب كافكا الى فيليس في برلين أول رسالة. كتبها على ورقة رسمية من أوراق «مؤسسة التأمين على حوادث العمال» حيث كان يعمل (معظم الرسائل

اللاحقة كتبها كافكا في مكتبه أثناء دوامه). وكان مطلع الرسالة الأولى:
الآنسة المحترمة! في حالة أنك لا تتذكريني في كثير أو قليل ــ وهذه حالة ممكنة جداً ــ فإنني أقدم نفسي مرة أخرى: أُدعى فرانز كافكا، وأنا الإنسان الذي حيّاك لأول مرة في السهرة عند السيد المدير برود في براغ...

وبعد ليلتين من كتابة الرسالة الأولى الى فيليس كتب كافكا قصة **الحكم**. كتبها دفعة واحدة، في ليلة واحدة، خلال عشر ساعات. ويمكن القول إن هذه القصة إنما وطدت قناعته بأنه شاعر.

كانت فيليس تبلغ آنذاك خمسة وعشرين عاماً، أي أنها كانت أصغر سناً من كافكا بأربعة أعوام. وكانت ذات طبيعة بسيطة، من أسرة متواضعة. وكما كتب كافكا، كانت **فتاة مرحة تتمتع بصحة جيدة وثقة بالنفس**. وكانت تعمل في شركة في برلين. وقد نجحت في مهنتها كل النجاح. ولم تكن في بداية علاقتها بكافكا تملك اهتمامات أدبية كبيرة. وبالذات بهذه التركيبة من الطباع والمنبت كانت فيليس بالنسبة لكافكا تمثل الأرضي.

بين عامي ١٩١٢ و ١٩١٧ كتب كافكا بخط يده الى فيليس باور ٣٤٢ رسالة و ١٤٥ بطاقة بريدية.

في عام ١٩١٩ تزوجت فيليس رجل أعمال من برلين. وفي عام ١٩٣٦ اضطر الاثنان للهجرة الى أمريكا. في عام ١٩٥٥ باعت رسائل كافكا، التي حفظتها طوال هذه المدة بكل عناية، الى دار نشر. وفي عام ١٩٦٠ توفيت فيليس باور في نيويورك. في عام ١٩٦٧ نشرت رسائل كافكا لأول مرة، وذلك في مجلد مؤلف من ٩٨٤ صفحة من القطع الكبير. وتعتبر هذه الرسائل من أهم المصادر لسيرة حياة كافكا، ولا تقدر بثمن بالنسبة لهذه السيرة، ومن أشهر مجموعات الرسائل في الأدب

العالمي. وفي عام ١٩٨٧ بيعت المخطوطات الأصلية لهذه الرسائل والبطاقات بالمزاد العلني في نيويورك بمبلغ ستمائة وستين ألف دولار أمريكي.

كانت العلاقة بين كافكا وفيليس باور علاقة غير عادية (ليس بالنسبة الى كافكا). عندما تعرف كافكا على فيليس في براغ يوم ١٣ آب ١٩١٢ رآها أمسية واحدة. وفيما بعد جرى تبادل رسائل بين كافكا في براغ وفيليس في برلين أصبحت فيها فيليس **أعز إنسانة والمحبوبة بشكل لا متناهٍ،** وذلك دون أن يرى الاثنان بعضهما بعضاً مرة ثانية. ولم يجر اللقاء الثاني بينهما إلا بعد مضي سبعة أشهر. إن كافكا، الخائف دائماً، المتردد دائماً، لم يستطع أن يستجمع قواه للسفر من براغ الى برلين لزيارة حبيبته إلا بعد نحو سبعة أشهر من لقائه الأول معها. غير أنه بين لقائه الأول والثاني معها كتب لها رسائل بلغ حجمها ٣٥٠ صفحة مطبوعة.

وطوال سنوات ظلت هذه العلاقة قائمة عن بُعد تخللتها بعض اللقاءات القصيرة التي غالباً ما كانت وخيمة العواقب بالنسبة الى كافكا.

في الأول من حزيران عام ١٩١٤ عقد كافكا خطوبته على فيليس. وأقيمت حفلة رسمية في منزل والديها في برلين حضرها والدا كافكا وأخت له.

كان «حب» كافكا لفيليس يقوم على كونها بعيدة عنه. ورسائله لها تمثل محاولة مستمرة لخلقها على صورته. لكن فيليس الحقيقية لم تكن تتفق مع المثل الأعلى له. وكانت الخطوبة الرعب المرعب بالنسبة لكافكا. فقد كتب: **لو قيدوني بأصفاد حقيقية، ووضعوني في زاوية، ووضعوا رجال درك أمامي، وتركوني أشاهد بهذه الطريقة فقط، لما كان الأمر أسوأ. وهذه كانت خطوبتي.**

وبعد ستة أسابيع فقط فسخ كافكا الخطوبة. وقد أطلق كافكا على حدث فسخ الخطوبة اسم **محكمة**: فيليس ألقت مذكرة الاتهام (أمام أختها وصديق لكافكا وغرته بلوخ الصديقة المشتركة لكافكا وفيليس). ولم يدافع كافكا عن نفسه.

بعد فسخ خطوبته كتب كافكا في يومياته: **أدري أنه قُدِّر علي أن أظل وحيداً**. وفكر بنفوره من فيليس أثنا اللقاء الذي تم فيه فسخ الخطوبة **وباللحظات التي لا تحصى من الغربة الكاملة**. وكتب أن فيليس كانت تبدو له في الفترة الأخيرة غريبة عنه أكثر من أي إنسان آخر التقى به في حياته.

وبعد فترة كتب وشرح لها أن عمله (الكتابة) هو الذي صدّها بكل قوة بصفتها العدو الأكبر. ووصف لها حياته التي كان قانعاً بها في تلك الفترة: يسكن وحده في شقة أخته (التي كانت تعيش لدى والديها أثناء غياب زوجها في الحرب). لا يلتقي مع أحد ولا حتى مع أصدقائه. يكتب كل يوم ويؤدي واجبه. وهذا ما كان يسعى إليه دائماً. لكن بالنسبة لها هي فإن تصور مثل هذه الحياة كان قد ملأها نفوراً منه. أما هو فقد كان عليه واجب التفرغ لعمله. وقد رأى في نفورها الخطر الأكبر على هذا العمل.

وكمثال محدد على الصعوبات بينهما كتب كافكا بإسهاب عن عدم اتفاقهما بسبب البيت. **كنتِ تريدين شيئاً بَدَهِيّاً: بيتاً هادئاً، مؤثثاً بدعة، يناسب أسرة، كالبيوت التي تملكها أسر طبقتك وأسر طبقتي أيضاً... لكن ماذا يعني تصورك لذلك البيت؟ كان يعني أنك تتفقين مع الآخرين ولا تتفقين معي... هؤلاء الآخرون كانوا شباعاً تقريباً عندما يتزوجون، والزواج ليس سوى اللقمة الأخيرة الكبيرة الجميلة. لكن ليس بالنسبة لي، فأنا لست مشبعاً، ولم أقم بتأسيس محل عليه أن يتطور من سنة زواج الى سنة زواج، ولا أحتاج بصورة نهائية الى بيت يؤمن لي**

الراحة كي أستطيع انطلاقاً منه إدارة هذا المحل. لكن ليس أنني لا أحتاج الى مثل هذا البيت فحسب، وإنما هو يثير الخوف في نفسي. إنني في ظمأ كبير الى عملي. لكن ظروفي هنا تتضارب مع عملي، وإذا ما قمت في هذه الظروف بتأثيث بيت حسب رغبتك، فإن هذا يعني أنني أحاول تحويل هذه الظروف الى ظروف مؤبدة، وهذا أسوأ ما يمكن أن يصيبني.

بعد أن أرسل هذه الرسالة كتب كافكا في يومياته بتاريخ ١/١١/ ١٩١٤ جملة غير مألوفة أبداً لديه. كتب: **رضى كثير عن الذات طوال اليوم.** لقد أعاد الاتصال بفيليس لكن دون أن يتنازل في شيء. أصبح موقفه الآن واضحاً وقاسياً. وفي ٣/١١ كتب في يومياته: **اليوم الرابع الذي لم أكتب فيه منذ آب.**

إن الأشهر الخمسة الأخيرة من عام ١٩١٤ كانت الفترة الكبرى الثانية في حياة كافكا شاعراً. فقد كتب خلالها معظم رواية **المحاكمة**. وكتب قصة **في مستعمرة العقاب**، وغيرها. وكان راضياً عن نفسه كل الرضى.

وفي ٢٠ كانون الثاني ١٩١٥ كتب كافكا: **نهاية الكتابة. متى تستقبلني مرة أخرى؟**

بتاريخ ٢٣ و٢٤ كانون الثاني ١٩١٥ التقى كافكا وفيليس. بعد هذا اللقاء كتب كافكا في يومياته: **كل منا يقول في نفسه أن الآخر قاس لا يتزعزع. أنا لن أتنازل عن مطلبي بحياة خيالية تحسب حساب عملي. أما هي فلم تؤثر فيها كل الرجاءات الصامتة، وتريد الشيء المتوسط، البيت المريح، اهتماماً بالعمل، طعاماً وفيراً، نوماً منذ الحادية عشرة مساء، غرفة مدفأة. ضبطت ساعتي، المتقدمة منذ ثلاثة أشهر مدة ساعة ونصف الساعة، على الدقيقة الصحيحة...**

طوال ساعتين بقينا وحدنا في الغرفة. وحولي لم يكن سوى الملل والوحشة. ولم نَعِش لحظة طيبة وحيدة مع بعضنا بعضاً. وقرأت لها أيضاً، واختلطت الجمل بشكل كريه، ولم يكن ثمة اتصال مع السامعة، التي كانت ترقد على الكنبة بعينين مغلقتين، وتتلقى ما أقرأه بصمت. وكانت فكرتي صحيحة، وأعترف بصحتها: كل منا يحب الآخر كما هو هذا الآخر. لكنه لا يظن أنه يستطيع أن يعيش معه كما هو هكذا.

إن أكبر اعتداء تقوم به هو اعتداؤها على ساعته. إن كون ساعته لا تسير كما تسير ساعات الآخرين يعطيه بعض الشعور بالحرية. وفيليس تضبط ساعته على الدقيقة. وهذا تخريب لهذه الحرية، وتكيف مع ساعتها، ساعة المكتب وساعة المعمل. لكن كلمة **يحب** في الجملة الأخيرة تبدو مثل ضربة على الوجه، ويمكنها تماماً أن تكون كلمة «يكره».

وتغيرت طبيعة المراسلة بينهما. أصبحت هي التي تخطب ودّه. وهو الذي يصدّ. وقد قرأت كتابه الأول لأول مرة **تأمل** (بعد صدوره بعامين). وبعد أن كان في الفترة الأُولِي يستمد قوة من قوتها، أصبح الآن يحاول أن يخلق من فيليس إنساناً آخر.

وفي تموز عام ١٩١٦ عقد الاثنان خطوبتهما للمرة الثانية، لكن من دون حفلة رسمية. وبعد هذه الخطوبة كتب كافكا الى صديق: **عندما تقدمت نحوي لكي تستقبل قبلة الخطوبة، اقشعر بدني. وكانت بعثة الخطوبة، التي اشترك فيها والداي، تعذيباً لي خطوة خطوة. ولم أكن لأخشى شيئاً مثلما كنت أخشى الانفراد بفيليس قبل الزفاف. والآن أصبح الأمر مغايراً وجيداً. سنعقد قراننا قريباً: وبعد الحرب سنتزوج، ونستأجر في إحدى ضواحي برلين شقة مؤلفة من غرفتين أو ثلاث غرف، ونترك لكل منا رعاية أموره الاقتصادية وحده. وسوف تستمر**

فيليس بالعمل كما كانت تعمل حتى الآن، وعني ما زلت لا أستطيع أن أقول شيئاً... ورغم ذلك ـ الآن ثمة هدوء وتصميم، أي إمكانية حياة...

وعاش الاثنان فترة «ذهبية» ثانية في علاقتهما استمرت أربعة أشهر، يمكن مقارنتها بتلك الفترة الأولى التي استمرت من أيلول الى كانون الأول عام ١٩١٢. وما كان يجمع الاثنين هو الأمل والقوة، وهذا ما كان كافكا يستمده من فيليس. كانت تلك الفترة الأولى تمتاز بنشوة الكتابة، في حين كان الأمر في الفترة الثانية يتعلق بتغيير طبيعة فيليس وبتكيفها مع قيم كافكا. في نهاية الفترة الأولى نضبت قريحة كافكا نتيجة خيبة أمله. وفي الفترة الثانية كانت نتيجة غربته عن فيليس نتيجة معكوسة: فقد أعادته الى الكتابة.

لقد استمرت علاقة كافكا مع فيليس خمس سنوات. لكن كافكا لم يعرف السعادة معها طوال هذه المدة سوى خمسة أيام، أي بمعدل يوم سعيد كل عام.

وفي ٢٧ كانون الأول عام ١٩١٧ فسخ كافكا الخطوبة الثانية وقطع علاقته بفيليس نهائياً.

بعد ذلك مباشرة ذهب الى صديقه ماكس برود في مكتبه. وقد كتب برود: «كان قد رافق فيليس الى محطة القطارات. كان وجهه شاحباً، قاسياً، مغلقاً. لكنه فجأة راح ينتحب. كانت المرة الأولى التي أراه فيها ينتحب. ولن أنسى هذا المشهد قط. وهو من أكثر المشاهد رعباً التي عشتها في حياتي. انتحب كافكا وقال وهو ينشج بالبكاء: (أليس من المرعب أن ينبغي أن يحدث مثل هذا؟) وسالت دموعه على خديه. ولم أره قط سوى هذه المرة الوحيدة كسير النفس بلا وقار».

كانت فيليس هذه تمثل العالم بالنسبة لكافكا، كما كتب فيما بعد. وكان كافكا لا يرى إمكانية للتوفيق بين «ممثلة» هذا العالم والكتابة. في إحدى رسائله الأولى الى فيليس كتب كافكا: **تتألف حياتي، وكانت دائماً تتألف، من محاولات للكتابة، وغالباً ما كانت هذه المحاولات غير موفقة. لكن عندما لم أكن أكتب، كنت أقع على الأرض قميناً أن أُكْنَس الى الخارج... والآن وسّعت حياتي بالتفكير بك. وبالكاد تمضي ربع ساعة أثناء يقظتي دون أن أفكر بك، وهناك أرباع ساعات كثيرة لا أفعل خلالها شيئاً آخر. لكن حتى هذا له علاقة بكتابتي، وارتفاع موج الكتابة وحده يحدوني. ومن المؤكد أنه ليس من شأني أن أجرؤ أبداً على التوجه إليك في فترة ضعيفة من فترات الكتابة.**

بين أواخر أيلول وأوائل كانون الأول عام ١٩١٢ كان كافكا يكتب كل يوم الى فيليس، وأحياناً كان يكتب رسالتين أو حتى ثلاث رسائل في اليوم الواحد. في هذه الفترة بالذات، وبعد محاولات أولى للكتابة كانت قد استمرت سنوات طويلة، كتب كافكا الآثار التي جعلت منه الكاتب الذي حاز شهرةً عالمية فيما بَعد. وهذه الآثار هي قصة **الحكم** وقصة **الانمساخ** والقسم الأكبر من رواية **المفقود**.

وعن الكتابة كتب كافكا بعد عشر سنوات: **الكتابة مكافأة عذبة رائعة، لكن مكافأة على ماذا؟ في الليل كان واضحاً لي أنها مكافأة على خدمة شيطان. ربما يوجد كتابة أخرى أيضاً، لكنني لا أعرف سوى هذه. في الليل عندما لا يدعني القلق أنام، لا أعرف سوى هذه. والشيطاني في هذه الكتابة يبدو لي واضحاً للغاية. إنه الخيلاء وشهوة التمتع التي ترف دائماً حول الشخص أو حول شخص غريب أيضاً وتتمتع به. إن الحركة تتضاعف وتصبح نظاماً شمسياً من الخيلاء.**

إن الشخص الغريب هنا كان فيليس أيضاً، أدخلت الى النظام، نظام انبعث من التوق الى حياة طبيعية، التوق الى الواقع، لكنه واقع يعني تحقيقه تدمير قدرات الكتابة.

كان كافكا يسعى الى الزواج، وذلك بكل القوى التي يمكن تعبئتها لهذا الغرض. لكن هذه الرغبة كانت رغبة إنسان محكوم عليه بالوحدة بشكل لا ينقض. كان العادي، المتوسط، يبدو لكافكا أكبر الأهداف، لأنه كان يدري أن هذا خارج نطاق إمكانياته. في أيلول ١٩١٣ كتب كافكا الى صديق: **إنني متعطش للانفراد. وتصور رحلة شهر عسل يرعبني**. لقد تمكن كافكا أن يخطب فتاة مرتين متتاليتين. وحاول أن يفي جميع المتطلبات البورجوازية التي تقتضيها الخطوبة، لكن الموضوع أصبح أخيراً فوق طاقته، ففسخ الخطوبتين. وفي النهاية، بعد نزيف الدم الذي أصيب به في عام ١٩١٧ ، رأى كافكا في جرح الرئة رمزاً لذلك الجرح الذي كان التهابه يسمى فيليس.

وطبعاً يمكن القول، مع بعض الحق، أن العلاقة مع فيليس تحطمت لأن كافكا كان في الحقيقة متزوجاً من الأدب. وفي رسائله راح كافكا يكتب عن الكتابة، على غرار المثال التالي: **إن تنظيم نمط حياتي قائم على ما يوافق الكتابة وحدها، وإذا ما عرف هذا النمط تغييراً ما، فإن هذا لا يحدث إلا لسبب واحد هو ربما الوفاء بمطالب الكتابة بشكل أفضل، إذ إن الوقت قصير، والطاقات صغيرة، والمكتب رعب، والمنزل صاخب، ويتوجب على المرء أن يحاول الكفاح بألعاب سحرية إذا لم يمش الحال مع حياة جميلة مستقيمة.**

وبهذا نعرف منافس فيليس: إنه الأدب. وبالكاد نجد كاتباً ملك عليه الأدب جميع مشاعره أو ضحّى هو في سبيل الأدب مثلما فعل كافكا،

الذي كانت الكتابة بالنسبة له ـ كما كتب لفيليس ـ إمكانية الوجود الداخلية الوحيدة. لكن إذ لا يمكن إيقاف الوجود لفترة مؤقتة، أو (بدقة أكثر): إذ صمم كافكا نفسه على أساس هذه الإمكانية الوحيدة والحقة للوجود، فقد كان يتوجب عليه أن يكتب باستمرار فعلاً ومن دون انقطاع، مثلما يزاول موظفو المحكمة في (رواية **المحاكمة**) وموظفو القلعة (في رواية **القلعة**) **أعمالهم، ومثلما يحسب إلاه البحر** (في قطعة نثرية بهذا الاسم) **حركات المياه دون أن يتمكن من اجتياز هذه المياه بنفسه يوماً ما.**

ولأسباب خارجية وداخلية أيضاً كان هذا مستحيلاً طبعاً. وهكذا تكاثرت في رسائل كافكا الى فيليس الشكاوى على العمل في المكتب الذي يدمره صحياً ويمنعه من الكتابة، وعلى عجزه عن الكتابة، وعلى عدم كتابته: **لكن عندما لم أكن أكتب، كنت أقع على الأرض، قميناً أن أُكنس الى الخارج.** جاء هذا في رسالة بتاريخ الأول من تشرين الثاني عام ١٩١٢ قبيل كتابة قصة **الانمساخ** التي **يُكنس** فيها غريغور سامسا من حجرته بكل معنى الكلمة... بعد تحوله الى حشرة وموته.

وعن كتابته وأعماله الأدبية يتحدث كافكا في هذه الرسائل من دون أي إعجاب بالنفس ومن دون طلب للشهرة. لكننا نرى كافكا مصمماً على الدفاع عن إمكانية عمله بكل حزم، وذلك ضد فيليس، ولا سيما ضد فيليس، التي يبدو أنها نصحته ذات مرة بعدم نسيان «الحدود» لدى كتابته.

ومرة كتبت فيليس الى كافكا أنها تريد، فيما بعد، أن تجلس إليه وهو يكتب. فأجابها بأنه لن يستطيع أن يكتب بحضورها، وشرح لها مدى العزلة التي يحتاجها للكتابة: **لا يزال الليل ليلاً أقل من اللازم.** وفي وقت لاحق عاد كافكا الى الموضوع مرة ثانية وكتب: **من أجل الكتابة أحتاج الى عزلة، ليس مثل (زاهد)، هذا لا يكفي، وإنما مثل ميت. وبهذا المعنى**

فإن الكتابة هي نوم أعمق، أي موت... إنها أقوال تكشف عن الكثير من الشروط التي دخل تحتها فقط العالم الهائل الذي أملكه في رأسي الى العمل الأدبي (كما جاء في اليوميات).

وفي موضع آخر من الرسائل يتحدث كافكا عن كتابته بصفتها **عملاً شهوانياً للغاية.**

هناك نظرية معروفة تقول إن الفنانين العظام إنما يعانون كثيراً بالضرورة. والفن العظيم إنما يعني الألم الكبير. كانت الكتابة بالنسبة الى كافكا محاولة علاج ذاتي أيضاً. كان يسمي كتاباته **خربشات**. وكان يودّ جداً أن يستغني عن كل «خربشاته» لقاء صحة جسدية وراحة نفسية.

ويعود شقاء كافكا الى النظام الاجتماعي البورجوازي الذي كان يكرهه. وكافكا الذي وصف نفسه أنه اشتراكي، والذي كان يزور بانتظام اجتماعات الفوضويين في براغ، لم يستطع أن ينتشل نفسه من تعاسته التي كان يدرك مداها.

ومنذ الرسائل الأولى حاول كافكا أن يضم فيليس الى نظامه، لكن هذا الضم كان يعني رسائل بدلاً عن لقاءات. كانت الرسائل تعني كتابة، وكان من شأن اللقاءات أن تعني واقعاً.

والعاقبة: عندما لا يمكن الجمع بين الحياة والكتابة، بين الواقع والخيال، فسيبقى كل زواج بين الواقع والأدب زواجاً صورياً.

هل كان «الحب من النظرة الأولى» هو الذي أطلق هذا السيل من الرسائل التي أرسلها كافكا الى فيليس؟ قال ناقد: «من المؤكد أن علينا أن نجيب عن هذا السؤال بالنفي». بل أن بعض المواضع في الرسائل تدل على أن حب كافكا لفيليس كان متكلفاً تقريباً.

كان كافكا يبعث رسائله بالبريد العادي، أو المضمون، أو السريع، وكان يرسل برقيات وبطاقات بريدية.

ويقال إنه لم تتلق أي فتاة، في عصر ما، رسائل غريبة ومحيّرة مثل هذه الرسائل. كان كافكا يقيد نفسه بفيليس بشتى الوسائل، ويتشبث بها مثلما يتشبث المرء بطوق نجاة. كان سجين هذه المراسلة، ويجعل الفتاة سجينة له: كل منهما سجين انتظار الرسائل، سجين إلزام الكتابة، وسجين الخوف من غياب الجواب. وعندما يقرأ المرء هذه الرسائل يفهم بشكل أفضل كيف استطاع فرانز كافكا أن يكتب رواية **المحاكمة**. تبدأ هذه الرواية هكذا:

لا بد أن أحداً قد افترى على يوزف ك، إذ اعتقل ذات صباح دون أن يكون من شأنه قد فعل شراً. إن الاعتقال يكتسب معنى جديداً، وحدث «**المحاكمة**» يمتلئ بالواقع... محاكمة يحاول كافكا أحياناً أن يهرب منها، أو يظن أنه يستطيع أن يهرب منها. في ١٩١٢/١١/١١ كتب الى فيليس: **لنترك كل شيء إذا كانت حياتنا عزيزة علينا.** وذات مرة فيما بعد كتب لها ـ مستشهداً بحدث من أحداث الثورة الفرنسية ـ يقول عن نفسه وعنها: **مثل سجينين يصعدان الى المقصلة وقد صفّد معصماهما الى بعضهما بعضاً بجنزير.**

الياس كانِتّي، الذي يعتبر كافكا واحداً من أهم كتاب العالم، كتب كتاباً يحلل فيه رسائل كافكا الى فيليس باور بعنوان «المحاكمة الأخرى». وهو يريد أن يقول أن رواية **المحاكمة** هي قصة خطوبة كافكا وفيليس وفسخها. الخطوبة تصبح الاعتقال الذي يجري في الفصل الأول من الرواية، وفسخ الخطوبة يصبح الاعدام في الفصل الأخير.

إن صمود فيليس باور أمام جنون رسائل كافكا بمثل هذه البسالة وطوال هذه المدة إنما يدل على قوتها وعلى **جاذبية الضعف**، كما كتب كافكا واصفاً نفسه.

كان فرانز كافكا طفلاً ضعيفاً. وكان شاباً متردداً لا يقر على قرار. **ما أريده الآن لا أريده في اللحظة التالية.**

وكان يتظلم ويشكو. ولا تخلو رسالة من رسائله الى فيليس من الشكوى.

كان الهدف من مراسلته ـ في مرحلتها الأولى على الأقل ـ مع فيليس هو إقامة اتصال، وفتح قناة بين براعة فيليس وصحتها من طرف وبين تردده وضعفه من طرف آخر. وفعلاً كانت المرحلة الأولى من المراسلة مرحلة إبداع أدبي عظيمة لا يوجد في حياة كافكا سوى أوقات قليلة يمكن مقارنتها بها.

إن القارئ لا يحس أن رسائل المرحلة الأولى الى فيليس إنما هي رسائل حب بالمعنى المألوف لهذه الكلمة. غير أن هذه الرسائل تتضمن شيئاً هو من صميم الحب: يهم كافكا أن تتوقع فيليس منه شيئاً. في ذلك اللقاء الأول، الذي أصبح زاداً لكافكا فترة طويلة والذي بنى عليه كل شيء، كان يحمل مخطوطة كتابه الأول. وفيليس لم تتعرف عليه بصفته صديقاً لكاتب قد قرأت له، وإنما تعرّفت عليه بصفته شاعراً. والمطلب الموجه الى رسائلها قائم على أن تعتبره فيليس شاعراً. والقصة الأولى، قصة **الحكم**، التي هو راض عنها، هي لها، وهو مدين بهذه القصة لفيليس. بيد أنه ليس واثقاً من حكمها في المسائل الأدبية، ويحاول في رسائله أن يؤثر عليها. ويطلب قائمة بكتبها. لكنه لم يحصل عليها.

ورسائل كافكا الى فيليس تمثل حواراً كان يديره كافكا مع نفسه عبر هذه الفتاة. وكان يمكن لهذا الحوار أن يستمر طويلاً، لكن كافكا أصيب بالارتباك بسبب تعطش فيليس للثقافة. فقد قرأت شعراء آخرين وذكرتهم في رسائلها له. وهو لم يكن قد أنتج سوى أقل القليل مما كان يحس به كعالم هائل في رأسه.

وكان كافكا يغار من هؤلاء الشعراء مثلما يغار محب. وهاجمهم في رسائله الى فيليس. لكن هذا الهجوم كان بمثابة أعراض تغيير في علاقته مع فيليس. وعرفت هذه العلاقة تحولاً مأساوياً بسبب عدم فهم فيليس لشعر كافكا. من أجل كتابته كان كافكا يحتاج الى قوة فيليس كغذاء لا ينقطع. لكن فيليس نفسها لم تكن لتستطيع أن تقدر قيمة من تغذيه برسائلها.

ومما زاد وضع كافكا صعوبة في هذا الصدد هو طبيعة كتابه الأول **تأمل**. فهذا الكتاب لم يكن ذا قيمة خاصة. وكانت أهميته بالنسبة الى كافكا هي أنه كان يحمل مخطوطته عندما التقى فيليس لأول مرة.

لكن بعد ستة أسابيع من الأمسية التي قضاها مع فيليس، وبعد يومين من رسالته الأولى لها أصبح فرانز كافكا شاعراً، إذ أبدع قصة **الحكم**.

* * *

وظلت فيليس باور، الى أواخر القرن العشرين، صفحة بيضاء أو صفحة كتبها كافكا وحده بعد أن حرق رسائلها (في عام ١٩١٨).

ففي عام ١٩٩٧ أمكن دراسة تركة فيليس وتحقيقها. فقد سافر الدارس المختص في أدب كافكا، راينر شتاخ Reiner Stach، الذي كان قد كتب دراسة من ٢٨٠ صفحة عن المرأة في أدب كافكا، سافر الى نيويورك، والتقى ابن فيليس، واطلع على تركتها المؤلفة من كتب ووثائق وصور.

وفي آب ١٩٩٧ نشر مقالة مطولة عن مكتبة فيليس بعنوان «خطيبة كافكا لم تكن بسيطة هكذا». وهنا أهم ما جاء في هذه المقالة:

بقي من مكتبة فيليس باور جزء يضم نحو مئتي كتاب، كانت صاحبتها قد نقلتها معها من برلين عبر جنيف الى لوس أنجلوس. وهذه الكتب موجودة الآن في حوزة ابن فيليس.

وعلى الأرجح سوف يستخلص الدارسون من هذه الكتب صورة جديدة لفيليس؛ اذ يبدو أن خطيبة كافكا لم تكن «ذات طبيعة بسيطة»، كما تكهّن الياس كانِتّي في كتابه «المحاكمة الأخرى»، الذي حلل فيه رسائل كافكا الى فيليس.

وتضم بقية مكتبة فيليس أربعة كتب كان كافكا قد أهداها الى خطيبته في أعياد ميلادها. وهذه الكتب هي: ١ ـ كتاب لفلوبير، ٢ ـ الانجيل (ترجمة جديدة)، ٣ ـ رواية عن المسيح لكاتب فيليس المفضل غرهارت هاوبتمان (١٨٦٢ ـ ١٩٤٦)، ٤ ـ يوميات تولستوي.

كما تضم بقية هذه المكتبة تسعة وعشرين كتاباً من كتب الكاتب السويدي أوغست سترندبرغ(*). ومن الواضح أن فيليس قرأت هذه الكتب، اذ أنها قامت بالتأشير على مقاطع كثيرة فيها، مثل هذا المقطع من رواية «ابن خادمة»: «إن الأسرة هي موطن جميع الآفات الاجتماعية، وضمان رزق النساء، ومرسى عائل الأسرة، وجحيم الأولاد».

(*) August Strindberg (١٨٤٩ ـ ١٩١٢) أهم كاتب مسرحي في السويد. كتب أيضاً قصصاً وقصائد وروايات. تزوج وفشل في الزواج ثلاث مرات. من أهم مواضيعه الصراع بين المرأة والرجل. ومن أهم مسرحياته «لعبة حلم» و«الى دمشق». كتب سيرة حياته في رواية «ابن خادمة».

وذات مرة نسخت فيليس عدة استشهادات مشابهة من كتب سترندبرغ، وأرسلتها الى كافكا. وقد علّق على هذه الاستشهادات بقوله أنها **حقائق مرعبة**.

ويبدو أن فيليس كانت تبحث لدى قراءاتها عن مدخل الى اللغز الذي كان كافكا ولابدّ يمثله بالنسبة لها.

لقد اعتبر عالم الأدب هاينز بوليتسر رسائل كافكا الى فيليس «روايته المكتملة» (على عكس روايات كافكا الثلاث غير المكتملة). ويبدو أن مكتبة فيليس ستمكّن الدارسين ـ بعد ما يقرب من قرن ـ من كتابة خاتمة لهذه «الرواية».

وفي ايار ١٩٩٨ أقيم في فرانكفورت معرض عن تركة فيليس، المودعة الآن لدى دار نشر فيشر، استمر شهراً كاملاً، وكان بعنوان «خطيبة كافكا فيليس باور في شهادات بيوغرافية». وقد أقامته دار فيشر بالتعاون مع المكتبة الوطنية الالمانية وباشراف راينر شتاخ.

من هذا المعرض نعرف الآن أن كافكا وفيليس لم يلتقيا أكثر من عشرين مرة.

ونعرف أن فيليس عاشت في سنواتها الأخيرة في ظروف فقيرة. افتتحت دكاناً صغيراً تحيك فيه الصوف وتبيعه كي تعيل زوجها وابنها وابنتها. وهنا اضطرت الى بيع رسائل كافكا. باعتها، كارهة، إلى دار نشر شوكن بمبلغ خمسة آلاف دولار. (في عام ١٩٨٧ باعتها دار شوكن بمبلغ ٦٦٠ ألف دولار).

الفصل الحادي عشر

نبذة عن حياة كافكا وآثاره

١٨٣٣ ٣ تموز: ولد فرانز كافكا في براغ ابناً لأسرة ذات أصل تشيكي ناطقة بالألمانية. والده هرمان كافكا نشأ في الريف في ظروف فقر مدقع؛ وبنشاط دائب ارتقى حتى بات تاجراً ثرياً ومالكاً لمحل بيع بالجملة في براغ. كانت بنيته الجسدية والنفسية وطريقة حياته العملية مبعثاً لإعجاب من قبل ابنه مرهف الحس، كما كانت في الوقت نفسه منبعاً لنفور كبير وشعور بالغربة مؤلم. والدته يولي لوفي نشأت في براغ في أسرة عريقة ووجيهة للغاية وذات مستوى ثقافي رفيع. كانت التناقضات بين والد كافكا ووالدته فوق كل تصور. وإذ كانت الأم تخضع لزوجها كل الخضوع، فقد انطوى فرانز الصغير على نفسه. أخواته: إلّي (١٨٨٩)، فالّي (١٨٩٠)، أوتلا (١٨٩٢).

١٨٨٩ مدرسة ابتدائية ألمانية.

١٨٩٣-١٩٠١ مدرسة ثانوية ألمانية في براغ.

أول صداقة وثيقة عقدها مع أوسكار بولاك، الذي أصبح في مابعد عالماً بتاريخ الفنون، وأسس معه ومع تلاميذ آخرين جمعية «المدرسة الحرة»، ذات الميول المعارضة.

قرأ بحماس سبينوزا وداروين ونيتشه، واعتنق الإلحاد والاشتراكية. في المدرسة لم يشارك في الدروس الدينية، وبيت أهله كان يخلو من كل تربية دينية. كان شعراءه المفضلون هم غوته وكلايست وغريلبرتسر وشتفتر.

١٩٠١-١٩٠٦ (بعد أن درس في ميونيخ فرع الأدب الألماني لمدة فصل دراسي واحد)، درس فرع الحقوق في براغ، في جامعة كارل الألمانية، (التي هي أقدم جامعة أوروبية، وقد أسسها ملك بوهيميا كارل الرابع في عام ١٣٤٨). إلى جانب محاضرات فرعه الدراسي استمع كافكا إلى محاضرات عالم الاجتماع ألفرد فيبر، ولِختاره أستاذاً فاحصاً له. كانت هذه المحاضرات تتضمن تحليلاً نقدياً للمجتمع الصناعي الرأسمالي ومخاطره. وقد شغلت كافكا كثيراً. وأثرت في نفسه أبلغ تأثير (وقد ظهر هذا التأثير أكثر ما ظهر في رواية **المفقود**). كما استمع كافكا إلى محاضرات في الفلسفة كان يلقيها أحد تلامذة الفيلسوف فرانز برنتانو، وشارك كافكا في حلقة «تلامذة برنتانو» الفلسفية.

١٩٠٠-١٩٠٢ إجازات صيفية عند خاله الطبيب الريفي سيغفريد لوفي.

١٩٠٢ كتب في رواية **الطفل والمدينة** وأشعاراً ضاعت.

١٩٠٤-١٩٠٥ كتب **وصف كفاح**. منذ ذلك الوقت قرأ كثيراً: هبل، غريلبرتسر، بايرون، فلوبير، هوفمنستال، توماس مان، ستندال، شتفتر، هرمان هسه، ديستو يفسكي، تولستوي، سترندبرغ.

في صيف ١٩٠٥ أول علاقة حب.

أثناء فترة دراسته الجامعية بدأت صداقة عمر مع ماكس برود. كما كان على علاقة وثيقة مع الشاعر الضرير أوسكار باوم ومع الكاتب فيليكس فلتش. كان الأربعة يلتقون بانتظام ويقرأون نتاجاتهم على بعضهم بعضاً. وكان لكافكا صديق يدعى إيفالد بريرام أدخله، وهما مازالا طالبين، إلى المجتمع «الراقي» في براغ.

١٩٠٦ حزيران: حصل على لقب الدكتوراه في الحقوق. من ١/١٠/ ١٩٠٦ حتى ١/١٠/١٩٠٧ أمضى سنة «تدريب قضائي»، أولاً لدى محكمة جنائية ثم لدى محكمة مدنية في براغ.

١٩٠٧ كتب **استعدادات زفاف في الريف** (نحو ٣٠ صفحة). في تشرين الأول بدأ العمل في فرع شركة تأمين إيطالية Generali لها فروع في أنحاء كثيرة من العالم.

١٩٠٨ نشر لأول مرة ثماني قطع نثرية في مجلة.

في تموز بدأ العمل في «مؤسسة التأمين على حوادث العمال». من جملة عمله كان مسؤولاً عن تقدير تعويضات العمال المصابين أثناء العمل. وقد كتب ماكس برود في مابعد أن كافكا أعلمه مرة «مندهشاً»: «كم هم متواضعون هؤلاء الناس! إنهم يأتون ويتوسلون. بدلاً من اقتحام المؤسسة وتحطيم كل شيء، يأتون ويتوسلون». وكانت المؤسسة ترسله في رحلات تفتيشية إلى المصانع. كانت المنطقة التي يعمل فيها ثاني أكبر منطقة صناعية في أوروبا آنذاك. بين كتاب عصره الألمان كان كافكا الكاتب الوحيد الذي كان يملك تصوراً محدداً عن الظروف في المعامل ووضع العمال فيها. فمثلاً كتب مرة للمؤسسة تقريراً عن

إجراءات للوقاية من الحوادث لدى استخدام الفارات الآلية.

وكان كافكا ناجحاً في عمله الوظيفي، وقد ترقى بسرعة، ووصل إلى مركز سكرتير المؤسسة. وكان يقدر عالياً من قبل رؤسائه ومن قبل مرؤوسيه. وظل يعمل في هذه المؤسسة حتى تقاعد، لأسباب صحية، في تموز عام ١٩٢٢. لكنه ظل طوال حياته الوظيفية يعاني أشد المعاناة من النزاع بين الوظيفة لكسب المال والرسالة الشعرية.

ولم يكن كافكا على اتصال فقط بالفئة المثقفة في براغ، وإنما كان على اتصال بالشعب كذلك. وعلى عكس زملائه تعلم اللغة التشيكية وأتقنها، وأقام علاقات وثيقة مع التشيكيين. وكان غالباً مايزور الاجتماعات السياسية التي يعقدها الديموقراطيون والاشتراكيون والفوضويون. وكان يقوم بذلك وحده دائماً، وذلك لأن أصدقاءه من كتاب اللغة الألمانية في براغ لم يكونوا يبدون اهتماماً بالحياة السياسية للشعب التشيكي.

وطوال حياته كان كافكا يميل إلى الطب الطبيعي وما يرتبط به. كان نباتياً، سباحاً جيداً دؤوباً، مجدفاً، فارساً، وجوالة.

كان ثمة صالون ثقافي مشهور في الوسط الألماني في براغ، يلتقي فيه كبار العلماء والنخبة الفكرية، وتلقى فيه سلسلة من المحاضرات وتناقش على أعلى مستوى، وتقام فيه حلقات علمية وفكرية دورية. وكان من ضيوف ذلك الصالون والمتحدثين فيه ألبرت أينشتاين وأصدقاء له من علماء الرياضيات والفيزياء والفلاسفة. وطوال سنوات كان كافكا يستمع إليهم بانتظام، ويشارك في نقاشاتهم. وهناك فهم كافكا النظرية النسبية

لأينشتاين، ونظرية الكم لماكس بلانك، والتحليل النفسي لفرويد، ونظرية الأعداد اللانهائية لكانتور، وفلسفات هيغل وكانت وفيتشه.

١٩٠٩ بدأ في كتابة يومياته، التي أصبحت بالنسبة إليه وسيلة أساسية لإيضاح الذات وتصويرها، ليس في شكل تأملات فحسب، وإنما قبل كل شيء في شكل إبداعات شعرية وصور وأمثولات وقصص.

١٩١٠ تشرين الأول: زار باريس. كانون الأول: زار برلين.

١٩١١ أمضى إجازة في شمال إيطاليا. زار زيوريخ وباريس. إقامة مدة أسبوع في مصحة بالقرب من زيوريخ. أصبح شريكاً لصهره في ملكية معمل.

١٩١٢ في بداية العام كتب مسودات أولى لرواية **المفقود**. في حزيران / تموز زار مدينة شاعره المفضل غوته، فايمار، وأمضى فيها نحو أسبوع تردد خلاله كثيراً على بيت غوته، وتعرف على ابنة المشرف على البيت، مارغرته كيرنشر، وأقام معها علاقة في غاية الرقة، وأصبح يناديها: غرته. زار لايبزيغ. آب: أعد كتابه الأول **تأمل** الذي صدر في كانون الأول. أول لقاء مع فيليس باور التي تربطها صلة قرابة بعيدة مع أسرة برود. أيلول: كتب قصة **الحكم**، التي وجد بها أسلوبه المميز واعتبرها بمثابة «اختراق». من أيلول حتى كانون الثاني ١٩١٣: كتب رواية **المفقود**. في تشرين الثاني وكانون الأول ١٩١٢: كتب قصة **الانمساخ**. كانون الأول: شارك لأول مرة في أمسية أدبية عامة (في براغ)، قرأ فيه قصة **الحكم**. هموم بسبب المعمل.

١٩١٣ زار فيليس باور في برلين ثلاث مرات. نيسان: عمل في زراعة البساتين بالقرب من براغ. أيار: صدرت قصة **الوقاد** (الفصل الأول من رواية **المفقود**). حزيران نشرت قصة **الحكم** في مجلة. أيلول: زار فيينا والبندقية وريفا. أقام علاقة مع فتاة سويسرية. مراسلات كثيفة مع فيليس. تعرف على صديقتها غرته بلوخ.

١٩١٤ عيد الفصح: في برلين. الأول من حزيران: عقد خطبته على فيليس باور. ١٢ تموز: فسخ الخطبة. إجازة في الدانمارك على ساحل بحر البلطيق. آب: استأجر لأول مرة غرفة خاصة به في براغ. بدء الحرب العالمية الأولى. منذ مطلع آب حتى كانون الثاني ١٩١٥ كتب رواية **المحاكمة**. تشرين الأول: كتب قصة **في مستعمرة العقاب**. كتب الفصل الأخير من رواية **المفقود**. يوم ١٩ كانون الأول وفي كانون الثاني ١٩١٥ كتب قصة **معلم مدرسة الضيعة وذكرى سكة حديد كالدا**. قصة حب مع غرته بلوخ. ولدت منه ابناً توفي عام ١٩٢٢. كافكا لم يعلم ذلك قط.

١٩١٥ كانون الثاني: التقى مع فيليس باور. زار هنغاريا. تشرين الثاني: صدرت قصة **الانمساخ**.

١٩١٦ علاقة وثيقة مجدداً مع فيليس باور. تموز: إجازة معها لمدة عشرة أيام. صدرت قصة **الحكم** في كتاب مستقل. تشرين الثاني: ثاني أمسية أدبية عامة في ميونيخ، قرأ فيها قصة **في مستعمرة العقاب**. كتب عدداً من قصص **طبيب ريفي**.

١٩١٧ كتب بقية قصص **طبيب ريفي** وقصة **الصياد غراخوس**. تموز: عقد خطبته على فيليس باور للمرة الثانية. أيلول: ثبت أنه

مصاب بسل الرئة. أخذ إجازة عمل وأقام في الريف لدى أخته أوتلا. كانون الأول: فسخ الخطبة للمرة الثانية.

١٩١٨ في الريف قرأ كتب كيركيغارد. في الصيف عاد إلى براغ. تشرين الثاني: تعرف على الفتاة يولي فوريتسك في قرية شيليزن. كتب قصة **لدى بناء سور الصين**.

١٩١٩ في الريف. في الربيع عاد إلى براغ. صدرت قصة **في مستعمرة العقاب**. عقد خطبته على يولي فوريتسك. تشرين الثاني: كتب **رسالة إلى الوالد**، بعد إلغائه موعد الزفاف المتفق عليه.

١٩٢٠ نيسان: إجازة مرضية في ميران. بدء المراسلات مع ميلينا. زارها في فيينا. أيار: صدرت مجموعة قصص **طبيب ريفي**. تموز: فسخ خطبة يولي فوريتسك. في الصيف والخريف: عاد إلى العمل في براغ. كتب قصصاً عديدة، منها **بوزايدون**، **في الليل**، **حول مسألة القوانين**، **الخذروف**. منذ كانون الأول: في الريف.

١٩٢١ شباط: بدء صداقة مع طالب الطب روبرت كلوبشتوك (١٨٩٩ ـ ١٩٧٢). في الخريف: عاد إلى براغ. كتب قصة **معاناة أولى**. سلم يومياته إلى ميلينا.

١٩٢٢ شباط: في الريف ثم في براغ. من نهاية حزيران حتى منتصف أيلول: في الريف لدى أخته. كانون الثاني حتى أيلول: كتب رواية **القلعة**. في الربيع: كتب قصة **فنان جوع**. في الصيف: كتب **أبحاث كلب**. تقاعد في أول تموز. تشرين الأول: سلم مخطوطة **القلعة** إلى ميلينا.

١٩٢٣ براغ. تموز: على شاطئ بحر البلطيق تعرف على الفتاة دورا

ديامانت وعاش معها منذ أيلول في برلين. تشرين الأول: كتب قصة **امرأة صغيرة**. في الشتاء: كتب قصة **البناء**. أعطى مجموعة قصص **فنان جوع** للطباعة.

١٩٢٤ برلين. آذار: عودة إلى براغ. كتب قصة **يوزفينه المغنية، أو شعب الفئران**. مطلع نيسان: رحيل من براغ. مع دورا ديامانت وروبرت كلوبشتوك في مصحة بالقرب من فيينا، حيث توفي كافكا يوم ٣ حزيران وعمره أربعون عاماً وأحد عشر شهراً. وقد كتب طبيبه وصديقه كلوبشتوك، الذي كان يرعاه في أيامه الأخيرة: «وجهه جامد، صارم، مترفع، مثلما كان عقله نقياً وصارماً. وجه ملك من نسب من أكثر الأنساب نبلاً وعراقة». ١١ حزيران: شيع جثمان كافكا في براغ. بعد أسابيع: صدرت مجموعة قصص **فنان جوع**.

١٩٢٥ صدرت رواية **المحاكمة**.

١٩٢٦ صدرت رواية **القلعة**.

١٩٢٧ صدرت رواية **المفقود**.

IV ـ كلمـة أولـى بالعربية عن كافكا
او
مدخل الى مقدمة

١ - شهرة كافكا

عندما دفن جثمان فرانز كافكا في براغ في عام ١٩٢٤ لم يكن قد سمع بهذا الاسم سوى أفراد قلائل. وبعد وفاة كافكا بعشر سنوات بحثت عنه الدائرة الحكومية المختصة كي تسلمه وثيقة تثبت إنهاء وضعه بالنسبة الى الخدمة العسكرية.

لكن لم تمض فترة قصيرة حتى أصبح اسم كافكا شائعاً في الولايات المتحدة الأمريكية وفرنسا واليابان. ومنذ الثلاثينات انتشر هذا الاسم في العالم كله (دون أن يتاح له الوصول الى بلاد العرب).

ونال كافكا شهرة عالمية لم يحصل عليها كاتب آخر من كتاب اللغة الألمانية. ولم يحظ شاعر في العالم من شعراء القرن العشرين بما حظي به كافكا من الاهتمام والنقاش. كما لم يُقَدَّر شاعر بهذه المهابة التي قُدِّر بها فرانز كافكا.

فهناك كثيرون من النقاد والباحثين يرون أن كافكا هو أهم شاعر كتب باللغة الألمانية في القرن العشرين. وهناك من يعتبره واحداً من أبرز كتاب القصة والرواية في القرن العشرين، لا بل في كل العصور.

وقيل عن كافكا أنه ظاهرة أدبية متألقة فريدة من نوعها أثرت في الأجيال اللاحقة من الكتاب تأثيراً لا ينفد.

وقال ناقد: «إن كافكا قارة أدبية هائلة». وقال عنه آخر أنه «كاتب القرن العشرين».

وكتب أحد الباحثين أن كافكا «أسس ديناً جديداً للأدب». بل وصفه باحث آخر بأنه كان شخصاً أسطورياً «ينطوي على مدخل الى شيء مقدس».

آ ـ مخطوطات وطبعات:

كتب كافكا في خمسة أصناف أدبية: القصة والرواية والأمثولة والتقرير والتأمل.

ونشر كافكا أثناء حياته أربع قصص طويلة ومجموعتين من القصص القصيرة. ولا يزيد حجم المجموع على مائتي صفحة.

وعندما توفي ـ بعد مرض طويل ـ كانت مخطوطات آثاره الأخرى، المكتوبة في دفاتر بخط يده، في حوزة أصدقائه وصديقاته. وكان كافكا قد أوصى صديقه ماكس برود أن يحرق جميع مخطوطاته بلا استثناء. لكن برود لم ينفذ وصية صديقه، بل نشر كتب كافكا بعد وفاته.

(فيما بعد قيل أن هذه الوصية كانت وصية «كافكاوية» حقاً، وان كافكا لم يكن جاداً في وصيته، وأنه كان يعلم أن صديقه لن يحرق مخطوطاته. وصحيح أن كافكا كان يسمي كتاباته **خربشات**، لكنه من طرف آخر كان يعرف قيمتها الحقيقية. وصحيح أنه أوصى بحرق مخطوطاته، لكنه من طرف آخر نشر بنفسه ستة كتب، وسُرَّ بهذا النشر؛ بل إنه قام وهو على فراش الموت بتصحيح بروفة آخر كتاب نشره).

كان التواضع من أهم صفات شخص فرانز كافكا. ففي أول زيارة قام بها الى ناشر كتبه، قال لهذا الناشر عند وداعه: **سأكون دائماً شاكراً لك**

من أجل إعادتك مخطوطاتي أكثر مما سأكون شاكراً من أجل نشرها.

وبتاريخ ١٩٢١/١١/٣ كتب له هذا الناشر: «ما من كاتب من كتابنا يتوجه إلينا برغبات وأسئلة بشكل نادر مثلما تفعل أنت. ولا نشعر عند أحد منهم أن المصير الظاهري لكتبه المنشورة سواء لديه، كما هو الحال لديك... أنت ونحن نعلم أن أفضل الكتب القيّمة لا تجد صداها فوراً، وإنما في وقت لاحق. ونحن ما زلنا نؤمن أن الفئات القارئة الألمانية سوف تملك يوماً ما قدرة الاستيعاب التي تستحقها هذه الكتب».

في الليلة التي تلت غزو هتلر لتشكيوسلوفاكيا (١٤ آذار عام ١٩٣٩) فرّ ماكس برود من براغ، وسافر بالقطار الى رومانيا، ومنها سافر بسفينة رومانية الى فلسطين. واصطحب معه مخطوطات كافكا الأصلية.

وعند بدء العدوان الثلاثي (من قبل اسرائيل وبريطانيا وفرنسا) على مصر عام ١٩٥٦ قرر برود القيام بعملية إنقاذ ثالثة لهذه المخطوطات، فنقلها الى سويسرا ووضعها في خزانة بنك في زيوريخ. (أي أن مخطوطات كافكا الأصلية ظلت في فلسطين طوال سبعة عشر عاماً). وأصبحت هذه المخطوطات ملكاً لورثة كافكا وهم ابن أخته فالّي وابنتها.

وفي عام ١٩٦١ تمكن أحد دارسي كافكا وناشري «الطبعة النقدية» لآثاره فيما بعد، اللورد مالكولم باسلي Malcolm Pasley، من إقناع الوَرَثة بضرورة إيداع مخطوطات كافكا الأصلية في مكتبة بودلاين Bodleian الشهيرة التابعة لجامعة اكسفورد. وما زالت محفوظة هناك باستثناء المخطوطات التي كان كافكا قد أهداها الى ماكس برود، وهي مخطوطة رواية **المحاكمة**، ومخطوطة كتاب **وصف كفاح**، ومخطوطات نصوص قصيرة، والرسائل الموجهة الى برود. وهذه المخطوطات كانت قد ظلت

بحوزة ماكس برود. وعندما توفي في عام ١٩٦٨ ورثتها عنه صديقته وسكرتيرته، وراحت تتاجر بها وتبيعها بالمفرق.

وفي عام ١٩٨٨ بيعت المخطوطة الأصلية لرواية **المحاكمة** بالمزاد العلني في لندن. بيعت خلال دقيقة واحدة بمبلغ ١,١ مليون جنيه استرليني. وقد ابتاعتها حكومة ألمانيا الاتحادية بعد أن كانت قد رصدت مبلغ ٢,٣ مليون جنيه من أجل شرائها. وكان الألمان يعتبرون الحصول على هذه المخطوطة مسألة كرامة وطنية.

عندما نشرت روايات كافكا الثلاث بعد وفاته ظلت دون صدى. ولم تنتشر كتب كافكا في البلدان الناطقة بالألمانية إلا ببطء شديد. فبين عامي ١٩٥٠ و ١٩٦٧ لم يبع منها جميعاً في ألمانيا أكثر من عشرة آلاف نسخة. لكن بين عامي ١٩٦٧ و١٩٩٣ فقد بيع منها ستة ملايين نسخة.

إن كتب كافكا تثير الرغبة في تفسيرها. وشهرة كافكا العالمية جاءت بالدرجة الأولى من وراء مفسريه ودارسيه. وقد كتب مارتن فالزر: «بعد عام ١٩٣٣ قُتِل كافكا صمتاً. وبعد عام ١٩٤٥ قتل كتابة».

ففي عام ١٩٦٥ بلغ عدد الدراسات التي كتبت في أوروبا وأمريكا عن أدب كافكا ما يزيد على خمسة عشر ألف كتاب ومقال.

وفي عام ١٩٧٥ بلغ عدد الكتب والمقالات المنشورة عن كافكا في ألمانيا وحدها نحو عشرة آلاف.

وفي عام ١٩٨٧ صدرت الطبعة الأولى من «ببليوغرافيا كافكا الدولية»، وهي تحوي كشفاً بأسماء الكتب والمقالات التي كتبت عن كافكا وآثاره في العالم بين عامي ١٩٥٥ و ١٩٨٠. وتقع في ٧٠٠ صفحة (ثمن النسخة ٢٢٢ مارك، نحو ١١٢ يورو).

في عام ١٩٦٦ أصدرت جمعية كافكا في برلين توصية بنشر طبعة «تاريخية ـ نقدية» لآثار كافكا الكاملة.

وفي عام ١٩٧٤ تأسس في جامعة مدينة فوبرتال الألمانية «معهد أبحاث الأدب الألماني في براغ». ويضم هذا المعهد مكتبة ضخمة من الكتب والمجلات التي تعالج الأدب الذي كُتب باللغة الألمانية في براغ في النصف الأول من القرن العشرين. وتضم مكتبة جامعة فوبرتال أرشيفاً تحفظ فيه صور طبقاً للأصل عن جميع مخطوطات كافكا (نصوص أدبية ويوميات ورسائل). كما توجد في هذه المكتبة كتب كافكا الخاصة (كانت هذه الكتب مفقودة طوال أكثر من نصف قرن. ثم ظهرت فجأة في مكتبة في ميونيخ تبيع الكتب القديمة، فابتاعها معهد فوبرتال).

ولدى تأسيس هذا المعهد بدأ علماؤه بالتحضير لإصدار الطبعة «التاريخية ـ النقدية» لآثار كافكا (هذه التسمية تعني أن الطبعة تشمل كل كلمة وكل حاشية كتبها الكاتب، ولو كانت مشطوبة في المخطوطة أو محذوفة من الكتاب المنشور أو في رسالة لم ترسل أو على قصاصة). وعنوان هذه الطبعة هو: «فرانز كافكا: طبعة نقدية للكتابات واليوميات والرسائل».

وفي عام ١٩٨٣ صدر المجلد الأول من هذه الطبعة، وذلك بمناسبة مرور مائة عام على ميلاد كافكا. ويضم هذا المجلد رواية **القلعة**. وهو في جزءين، يضم الجزء الأول نص الرواية، والجزء الثاني «الحواشي».

وفي عام ١٩٩٠ صدرت **اليوميات** في ثلاثة مجلدات تضم اليوميات نفسها بالصيغة التي كتبها كافكا بخط يده، وتعليقات وشروحات من الناشرين (يبلغ ثمن المجلدات الثلاثة ٤٥٠ ماركاً وعدد صفحاتها ١٨٥٠ صفحة).

وتعتبر يوميات كافكا وثيقة مؤثرة من أهم وثائق الأدب الأوروبي في القرن العشرين.

وفي عام ١٩٩٢ صدرت رواية **المحاكمة** في مجلدين، ورواية **المفقود** في مجلدين أيضاً.

وفي عام ١٩٨٦ عُثِرَ على ثماني رسائل و ٢٣ بطاقة بريدية كتبها كافكا في العامين الأخيرين من حياته، ومعظمها كان موجهاً الى والده. إحدى تلك البطاقات أرسلها كافكا (من المصح بالقرب من فيينا) قبل وفاته بيوم واحد.

وفي عام ١٩٩٠ نشرت هذه الرسائل والبطاقات لأول مرة (في كتاب يبلغ ثمنه ٣٤ ماركاً).

ب ـ مؤتمرات وندوات ومعارض:

عقدت مئات المؤتمرات والندوات العلمية حول كافكا. وهنا يذكر أهمها:

في عام ١٩٦٢ طالب جان بول سارتر، في «مؤتمر السلام العالمي» الذي عقد في موسكو، بضرورة أخذ العلم بكافكا. وقد أخذ بعض المثقفين اليساريين في الغرب هذا المطلب مأخذ الجد، ونظموا مؤتمراً هاماً عن كافكا أصبح يعتبر مؤتمراً تاريخياً. ويسمى مؤتمر ليبليس Liblice نسبة الى القلعة التي عقد فيها بالقرب من براغ يومي ٢٧ و ٢٨ أيار عام ١٩٦٣ .

وكان هدف المؤتمر هو تقييم جديد لكافكا من وجهة نظر ماركسية.

وفي المؤتمر قال مدير معهد تاريخ الحزب الشيوعي التشيكو سلوفاكي: «نحن نرى أن الموقف الكافكاوي غير مقبول بالنسبة لإنسان عادي يشارك

بشكل فعال في بناء المجتمع الاشتراكي، وينفتح أمامه أفق حياة إيجابي».

وقال كاتب غربي: «إن كافكا يؤثر في نفوسنا لأنه يكتب عن الناس في وحشتهم وخذلانهم وإعيائهم وعجزهم».

ولخص كاتب آخر مطلب ذلك المؤتمر كما يلي: «إن استلاب الإنسان الذي عرضه كافكا في آثاره بعمق كبير ما زال قائماً في العالم الاشتراكي أيضاً. وإزالة هذا الاستلاب هو مهمة كبيرة يمكن لأعمال فنية مثل **المحاكمة والقلعة** أن تساهم في تحقيقها. ونحن نناشد العالم الاشتراكي: أعيدوا آثار كافكا من المنفى الإجباري! واعطوا كافكا سمة دخول دائمة»!

وطالب ناقد بإعادة كافكا الى موطنه بدلاً من إعطائه سمة دخول.

وقد التقى المحاضرون في مطلب الاعتراف لكافكا بحقه في وطن في الدول الاشتراكية.

وفي عام ١٩٦٥ نشر باحث كبير في المانيا مقالاً بعنوان «كافكا وما من نهاية؟». وقد اختتمه بقوله: «ما زلنا نقف في البداية». ولم يكن كاتب المقال يدري آنذاك كم ستكون هذه اللانهاية لانهائية، وكيف سيتحول الانشغال بكافكا الى صناعة دولية.

وفي العام نفسه أقيم معرض لكافكا في مدينة فرانكفورت الالمانية عرض فيه بعض مخطوطات الشاعر ووثائق ومراجع وصور. وكان المعرض تحت العنوان نفسه: «كافكا وما من نهاية؟».

وفي عام ١٩٨٣ أُقيم، بمناسبة مرور مائة عام على ميلاد كافكا، «طوفان» عالمي من الاحتفالات والندوات والمؤتمرات والمعارض في أوروبا وأمريكا وروسيا واستراليا (مثلاً في مدن فيينا وباري وباريس وماينز وتريست ووارسو واستانبول). وقدمت وزارة خارجية النمسا معونات لكثير

من هذه النشاطات، وأرسلت حول العالم معرضاً متجولاً يضم ١٢٠ صورة للشاعر وآثاره. وجرى تكريم كافكا في كثير من أنحاء العالم. فبثّت برامج إذاعية وتلفزيونية عنه. وصدرت طبعات وترجمات جديدة لآثاره. وأطلق بعض النقاد على عام ١٩٨٣ اسم «عام كافكا». وقيل أن أهم حدث أدبي في ذلك العام في المانيا كان اكتشاف رسالة ونشرها، كان كافكا قد كتبها في عام ١٩٢٢ وأرسلها الى ناشر كتبه.

وفي المانيا نشرت دار نشر فيشر، صاحبة حقوق طبع آثار كافكا، عدداً يصعب حصره من طبعات كتب الجيب لآثار كافكا.

والناشر كلاوس فاغنباخ، المختص في أدب كافكا، نشر كتاباً مصوراً عن حياة كافكا يحوي أكثر من أربعمائة صورة معظمها لم ينشر سابقاً. وهذه الصور تثبت معرفة كافكا العميقة للحياة اليومية في معامل منطقته، واهتمامه الدائم بالابتكارات التقنية المتعلقة مثلاً بالعربات والدراجات النارية والهاتف والطائرة.

وفي النمسا لقي كافكا تكريماً أكثر. فقد أقيمت في فيينا ندوة عالمية كبيرة حضرها أيضاً علماء من الولايات المتحدة الأمريكية ومن الصين. وكانت تحت عنوان «ماذا سيبقى من كافكا؟». وكانت نتيجة هذه الندوة أن كل أدب كافكا سيبقى.

وفي المصح الذي توفي فيه كافكا في بلدة كيرلينغ بالقرب من فيينا أعدت «غرفة كافكا التذكارية». (قيل أنه عندما يتعلق الموضوع بكافكا تبدو بلدة كيرلينغ وكأنها لا تقع في ضواحي فيينا، وإنما فيينا تقع في ضواحيها).

ووضعت حكومة النمسا لوحة تذكارية من الرخام على المنزل الذي عاش فيه كافكا مدة ثلاثة أشهر قبل أن ينتقل الى مصح كيرلينغ. وقد أزيح الستار عن اللوحة التذكارية في حفل رسمي.

وفي باريس أقيم معرض لرسام نمساوي يضم لوحات حول موضوعات كافكا.

وفي لندن عقدت ندوة عن كافكا وأقيم معرض عنه.

وفي براغ أقيمت حلقة دراسية اتهم فيها علماء الأدب في الغرب بأنهم تعاملوا مع آثار كافكا «معاملة غير تاريخية».

وفي عام ١٩٨٤ أقيم في «مركز بومبيدو» في باريس (الذي يعتبر أكبر وأهم مركز ثقافي في العالم) معرض كبير بمناسبة مرور ستين عاماً على وفاة كافكا. وكان المعرض تحت عنوان «قرن كافكا». وفي إطار هذا المعرض وضع برنامج ضخم استمر طوال أربعة أشهر دون انقطاع، وشمل عدداً لا يحصى من المحاضرات والندوات والأفلام عن كافكا وأدبه.

وكان القسم الأول من المعرض تحت عنوان «ألماني؟ تشيكي؟ يهودي؟» موضوعات المعرض الأخرى وضعت أيضاً على شكل تساؤلات، مثل: «موظف شركة تأمينات أم كاتب؟»؛ و«ك»؟ (المقصود بطل روايتي المحاكمة والقلعة)؛ و«هل يجب حرق كافكا؟» (المقصود فهم قراء كافكا الأوائل في فرنسا مثل أندريه جيد وكامو وسارتر)؛ ثم «تأثيرات كافكا» على شتى الأدباء والفنانين.

أما لماذا أقيم هذا المعرض والبرنامج الهائلين في فرنسا بالذات، فلأن فرنسا هي ـ الى جانب الولايات المتحدة واليابان ـ البلاد التي اشتهر فيها كافكا أول ما اشتهر، ودُرِسَ أكثر ما دُرِسَ. وقد اشتهر كافكا من خلال سارتر وكامو. ومنذ منتصف الخمسينات دخل في الحياة اليومية في فرنسا مفهوم «كافكا» و«كافكاوي». فمثلاً عندما يتكرر موقف لا مخرج منه في زحمة المرور يمكن سماع سائق سيارة الأجرة يقول متنهداً: «هذا كافكا حقاً!»، وذلك دون أن يدري هذا السائق ـ على الأرجح ـ عمن يتحدث.

كما كانت شهرة كافكا قد انطلقت من الولايات المتحدة الأمريكية أيضاً، وما زالت تنتشر من هناك الى حد كبير. ويبدو أن كل ناقد أدبي في الجامعات الأمريكية يحس أنه ملزم بكتابة دراسة عن كافكا.

وفي بريطانيا أيضاً يرى كثير من علماء الأدب أن كافكا هو أهم كاتب في القرن العشرين. وكتبه واسعة الانتشار. وفي نهاية السبعينيّات كانت رواية **المحاكمة** من أكثر الكتب رواجاً في بريطانيا.

وفي إيطاليا بلغت شعبية كافكا حداً كبيراً. وكتبه موجودة دائماً في المكتبات. وفي كل جامعة إيطالية تقريباً يوجد أستاذ مختص في أدب كافكا.

كان كافكا يحب قراءة نصوصه في أمسيات أدبية. وفي المرات القليلة التي قرأ فيها كانت كل أمسية من تلك الأمسيات الأدبية حدثاً مؤثراً. ومرة سافر من براغ الى ميونيخ، خصيصاً كي يقرأ في أمسية أدبية. وقد قرأ قصة **في مستعمرة العقاب**.

بتاريخ ١٩٩٣/١/١٤ أقيمت أمسية أدبية في مسرح (برلينر انسامبل) في برلين الشرقية بعنوان «هاينر مولر يقرأ كافكا». وقد بيعت جميع بطاقات الأمسية، ولم يبق كرسي واحد في المسرح شاغراً. وبدا أن كل قراء الأدب الرفيع في برلين قد حضروا. وكان بينهم عدد كبير من نقاد الأدب ومحرري الصفحات الثقافية في الصحف. بل أن احدى الصحف التي تصدر في هامبورج أرسلت ثلاثة محررين من مقرها الى برلين كي يحضروا هذه الأمسية ويكتبوا عنها.

دخل المسرحي الألماني الكبير هاينر مولر خشبة المسرح. جلس، ومن دون أي مقدمات راح يقرأ نصوصاً من كافكا. كانت كل جملة تخفي سراً، ووراء كل جملة يومض تعدد المعاني. وكانت قوة هائلة ترين على

الكلمات، ووراء كل كلمة يلوح العمق. وكان الجمهور يسمع وهو مقطوع الأنفاس. وكان الهدوء كاملاً.

في تلك الأمسية أسمع هاينر مولر كلمة الأدب وأعاد له اعتباره.

وفي تلك الأمسية أدرك الجمهور أنه يمكن قراءة رواية **المحاكمة** وكأنها رواية «مباحثية»، وأنه من الممكن أن تكون القلعة في رواية كافكا الأخيرة مبنى مخابرات في ثمانينيّات القرن العشرين.

بعد أن أنهى مولر قراءته خرج ـ كما كان قد دخل ـ ببساطة وهدوء. فانطلق تصفيق حاد من قبل الجمهور يطالب بقراءة إضافية. لم يعد مولر، لكن كافكا ظل.

لا نقاش ولا تعليق. والجمهور خرج من المسرح متأثراً وكأنه يخرج من مسرحية مؤثرة.

ج ـ سوء فهم:

ما من شاعر آخر في العالم أُسيء فهمه كما أُسيِءَ فهم كافكا. ففي بعض دول المعسكر الشرقي سابقاً كان كافكا يُعْتَبَر كاتباً بورجوازياً من أتباع مذهب العدمية. ونُعِتت آثاره بأنها تمثل «تشاؤماً مَرَضياً». وقيل ان كافكا يصف استلاب الإنسان، وان هذا الاستلاب لم يعد موجوداً في المجتمع الاشتراكي القائم. وجرى إنكار واقعية كافكا. وقيل انه إنما عرض الجانب المظلم من الوجود البشري، ولم ينجح في تصوير الواقع تصويراً حقيقياً من جميع وجوهه.

لذا فقد جرى تجاهل كافكا وإهماله طوال عقود، ولم تنشر كتبه. تقول الجملة الأولى في رواية **المحاكمة**: **لا بد أن أحداً قد افترى على يوزف ك، إذ اعتقل ذات صباح دون أن يكون من شأنه قد فعل شراً.**

وإذا جرى تحوير هذه الجملة، فإنه يمكن القول: «لا بد أن أحداً قد افترى على فرانز ك، إذ إن كتبه مُنِعَت ذات يوم دون أن يكون قد كتب فيها شيئاً سياسياً مباشراً».

ففي الاتحاد السوفييتي سابقاً لم تصدر أول ترجمة لأثر من آثار كافكا إلا في عام ١٩٦٤ . وكان هذا الأثر هو قصة **في مستعمرة العقاب**. وفي المانيا الشرقية لم تصدر مؤلفات كافكا إلا في عام ١٩٨٣ وما بعده. وقد عُقِد في ذلك العام مؤتمر في برلين الشرقية بعنوان «فرانز كافكا... آثار وتأثير». وفي موطن كافكا، براغ، لم يُقَم أي احتفال بذكرى ميلاده المائة.

أما في بولندا وهنغاريا ويوغوسلافيا فقد كان يُنصح رسمياً في المدارس الثانوية بقراءة روايات كافكا.

وفي الصين الشعبية أيضاً أصبح كافكا يتمتع بشهرة لا بأس بها حتى بين عامة القراء. وقال كاتب صيني حصل على جائزة أدبية ألمانية: «لقد تعلم الكتاب الصينيون كثيراً من كافكا. وقلق المصير عند كافكا يمسّهم شخصياً».

وهناك دراسة كبيرة باللغة الألمانية لكاتب صيني يعالج فيها موضوع «الصين في كافكا» وموضوع «كافكا في الصين»، أي تأثر كافكا بالصين وتأثيره فيها.

وفي عام ١٩٩١ قارن كاتب من المعسكر الشرقي سابقاً قوة انفجار آثار كافكا بقوة انفجار كتاب آخر، إذ قال: «كان شبح يدعى كافكا يجول في أوروبا الشرقية ويثير الفزع في نفوس حكامها ومثقفيها كما فعل (البيان الشيوعي) فيما مضى مع البورجوازية». وقال كاتب آخر: «ربما تكمن قوة تفجير كافكا الفكرية في كونه أكثر من يرعى الفرد، كونه الشاعر الذي يمكنه، أكثر من أي شاعر آخر، أن يكشف للقارئ في كل نظام ديكتاتوري مدى استلاب حياته وانفصام نفسه».

ومنذ منتصف القرن العشرين بدأت صور كافكا الأدبية تؤثر في كل آداب العالم تقريباً تأثيراً شديداً. ودخل كافكا الآن الى كل مكان في العالم. وذلك لأن استلاب الانسان وخذلانه وعجزه قائم في كل مكان في العالم.

(هل يعود عدم دخول كافكا الحقيقي الى العقل العربي لأن بلاد العرب خالية من استلاب الإنسان وخذلانه وعجزه؟ لهذا قصة طويلة تحتاج الى كتاب مستقل).

د ـ كافكا وما من نهاية؟

أصبحت كلمة «كافكاوي» معروفة في لغات كثيرة، بل اشتق منها فعل باللغة الألمانية.

ووضعت جائزة باسم (جائزة فرانز كافكا). وكان أهم من حصل عليها حتى عام ١٩٨٣ هو الكاتب الياس كانِتّي، الذي يعتبر تلميذاً لكافكا. وتلاميذ كافكا لا يُحصَون. من آخرهم مثلاً الكاتب النمساوي بيتر روزاي الذي اقتفى أثر معلمه على خير وجه. فقد كتب رواية بعنوان «دعوة معلقة»، يقوم في نهايتها اثنان من السعاة الخُرس باقتياد البطل. وكان كافكا هو الذي أرسل هذين الساعيين. وقد حصل روزاي على (جائزة فرانز كافكا) لعام ١٩٩٣ .

وهناك (جمعية كافكا) في برلين، و(جمعية الأدب النمساوي) في فيينا، تقيم ندوة سنوية عن كافكا، و«جمعية فرانز كافكا النمساوية» في مدينة كلوسترنويبورغ.

وما زال انشغال الأوساط الأدبية بكافكا في ازدياد. ويبدو فعلاً أنه لا نهاية مع كافكا. فمثلاً هناك مقالة أخذت عدة صفحات من مجلة يحلل

فيها كاتبها الجملة الأخيرة من رواية **المحاكمة**، هذه الجملة المؤلفة من سبع كلمات (والقارئ لا يشعر أن الكاتب استوفى حق هذه الجملة). وهناك مقالة بحجم صفحة كاملة في صحيفة يومية بعنوان «ملاحظات حول أقوال كافكا عن السينما». ومقالة بالحجم نفسه عن «فَرق شَعر كافكا»، يحلل فيها كاتبها المعاني التي تحملها صور كافكا التي يبدو فيها مفروق الشعر والصور التي يبدو فيها مُسرَّح الشعر (والقارىء لا يشعر أن هذه المقالة زائدة عن اللزوم). وهناك عدة اطروحات دكتوراه عن قصة **الحكم**.

وباستمرار يجري اقتباس آثار كافكا للسينما والمسرح والتلفزيون والأوبرا، لكن دون أن يستطيع أي من هذه الوسائل الاقتراب من كافكا الحقيقي. وستظل القراءة هي الوسيلة الوحيدة التي تتيح الدخول الى عالم كافكا.

غير أن انشغال وسائط الفن الجماهيري بكافكا يدعه حاضراً على الدوام. والمتابع للصحف والمجلات الألمانية يمكنه أن يجد كل يوم تقريباً مقالة عن كافكا، مثل: «كافكا في كل برامج التلفزيون»، «حسابات كأنها مكتوبة بقلم كافكا»، «كافكا في القفص والمتاهة»، «كافكا الجائع»، «وحيد مثل كافكا»، «كافكا في هيوليوود»، «كافكا قرد نفسه»، «كافكا كعلاج»، «كافكا والقرآن» الخ...

ما هو سر أدب كافكا؟ ومن أين ينبع امتيازه؟ ولماذا ما زال يلقى أعداداً متزايدة من القراء في أنحاء كثيرة من العالم؟ ولماذا يملك طاقة سحر على الكتاب ولا ينقطع تأثيره عليهم؟

لقد جذبت هذه الأسئلة «فيالق» من المفسرين أرادت أن تفك «لغز» كافكا، فأنتجت «جبالاً» من التفسيرات.

٢ ـ تفسيرات كافكا

لم يحظ أدب آخر في القرن العشرين بما حظي به أدب كافكا من تفسيرات وشروحات ونقاشات. وآثار كافكا تغري بالتفسير. ولا تأتي ضرورة تفسير هذه الآثار من قبيل المصادفة، وإنما هي بالأحرى صورة طبق الأصل عن حالة أساسية في نصوص كافكا نفسها، إذ يقف في مراكز هذه النصوص شخوص يقومون بأنفسهم بتفسير ما يلقونه، لكن دون أن يوفقوا في الوصول الى نتيجة.

والتاريخ اللامتناهي للتفسيرات التي عرفها أدب كافكا بدأ بالتفسير الديني ـ اليهودي. وكان أول من قام بهذا التفسير هو ماكس برود صديق كافكا وناشر كتبه. وقد كتب برود أن كافكا أراد أن يُصَوّرَ في آثاره المواقف اللاهوتية الأساسية، مواقف الذنب والمغفرة.

وكتب كاتب يهودي آخر أن كافكا أخذ «القبّالة» اليهودية حرفياً؛ وأنه يصور عالماً انسحب منه الله، ولم يبق فيه للإنسان سوى وجه الإرهاب وروح السخرية.

لكن منذ نهاية العقد الخامس من القرن العشرين رُفضت محاولات التفسير الدينية هذه رفضاً جذرياً. وظهرت تفسيرات أخرى أقصت كافكا عن اليهودية كلية.

فقد قام جان بول سارتر وألبر كامو في فرنسا بتفسير آثار كافكا تفسيراً وجودياً. وقام الباحث الألماني فيلهلم امريش Wilhelm Emrich بتكثيف هذا التفسير (صدر كتابه في عام ١٩٥٧ بعنوان «كافكا»).

ودعاة مبدأ العبث رأوا في كافكا شاعر العبث والعدمية والحيرة وكاتب التساؤلات اليائسة من دون أجوبة. وقيل عنه أنه شاعر التيه. وأصبحت كلمة «كافكاوي» تعني ـ من دون حق ـ المقبض والمحير، القتامة

والمتاهة والبلبلة. ووضع بعض النقاد إمكانية تفسير أدب كافكا موضع تساؤل.

ومارتن فالزر، الكاتب الألماني المعاصر (ولد عام ١٩٢٧)، رأى أن معلقين كثيرين غربيين عن الأدب أساؤوا استخدام أدب كافكا كشاهد على صحة نظرياتهم. فأراد فالزر أن «يحمي كافكا من مفسريه»، ووضع دراسة عنه (اطروحة دكتوراه في عام ١٩٥١ بعنوان «وصف شكل»). وقد اعتبر فالزر في اطروحته أن المشكلة الأساسية للأبحاث والدراسات عن كافكا هي السؤال، لماذا تمارس آثار كافكا هذا التأثير العميق والذي هو في ازدياد؟ ولم يحاول فالزر أن يفسر آثار كافكا، وإنما سجل فقط الملفت للانتباه فيها، المتكرر، النموذجي؛ ووصف كيف ينشأ ـ من هذا ـ الشكل في شعر كافكا. وهنا مثالان:

الأول: «في كل رواية من روايات كافكا الثلاث لا يظهر لنا أي مشهد يخلو من وجود بطل الرواية فيه. والبرهان على صحة هذه المقولة يعني الاستشهاد بكامل الروايات. إن بطل الرواية يقف في مركز جميع الأحداث. كل شيء ينطلق منه أو يجري ضده. إن كافكا يروي القصة، كل مرة، من وجهة نظر الشخص الرئيسي فيها».

الثاني: «في الرواية، بعامة، يوجد راوٍ يروي الأحداث، يؤسس البُعد الزمني، ويعبر بشكل واضح عن الفرق النوعي بين (الآن) و(آنذاك). كما يمكن إبراز الماضي، الذي تجري فيه أحداث الرواية، من خلال المضمون.

أما روايات كافكا فإنها تفتقد الى الراوي، أي ينقصها البُعد بين ما يحدث ومن يسرد. وهذا يعني غياب البُعد الزمني، الذي هو أساسي جداً بالنسبة الى العمل الملحمي. كما أن آثار كافكا لا تحوي أي إشارة من شأنها أن تساعد على ظهور فرق نوعي بين (آنذاك) القصة و(آن) السرد المتأخر أو

القراءة المتأخرة. وهذا يعني أن آثار كافكا إنما تدور خارج كل ماض تاريخي أو حاضر معروف. كما ينعدم بُعد الماضي في الآثار نفسها. وهذا أيضاً بفضل الراوي الذي لا يظهر. فهذه الآثار لا ترتبط، إذاً، بزمن طبيعي معين.

وكافكا يستغني عن تمثيل (عالم واسع) من خلال راو مسيطر على الأحداث. إن عالمه عالم كثيف. اقترح سارتر، فيما بعد، عدم التدليل على الجمال من خلال الشكل أو المادة، وإنما من خلال (كثافة الوجود). وقال: (نتمنى أن تقف كتبنا في الهواء بنفسها، وأن تتحول الكلمات ـ وحدها وبشكل غير ملحوظ ـ الى زحافات تنقل القراء الى كون لا شهود فيه).

وهذا هو حال الفن القصصي عند كافكا، هذا الفن الذي ودّع الراوي الظاهر العالم بكل شيء».

والنظرية التالية التي ظهرت حول أدب كافكا هي النظرية اللغوية: قراءة النص بعناية ودقة واحترام معناه الحرفي، والكشف عن البنى والصفات المميزة له والمتكررة، ووصف مبادئ البناء العامة والقوانين.

وأول الباحثين الذين استخدموا هذه النظرية هو هاينز بوليتسر Heinz Politzer. وقد درس ودرّس كافكا طوال ثلاثين عاماً، ونشر كتاباً في عام ١٩٦٢ بعنوان «فرانز كافكا الفنان»، مؤلفاً من ستمائة صفحة، تضمّن «دراسة عن العناصر التي شكلت أسلوب كافكا»: اختيار الكلمة وموقعها، تركيب الجملة، الإيقاع.

ووصل بوليتسر الى نتيجة أن آثار كافكا هي أمثلة على عدم إمكانية إدراك ما لا يمكن إدراكه. ورأى بوليتسر أن كافكا شخصية انتقالية تمثل عصراً لم يعد يؤمن، وفي الوقت نفسه لا يستطيع أن يقرر ألا يؤمن؛ وأن هذا العجز عن الحسم بين الإيمان واللاإيمان هو الأساس الذي قام عليه التأثير

المميز لأدب كافكا. كما أن إمكانية تعدد التفسيرات هي ما يجذب القراء الى كافكا.

وقامت محاولات لفهم آثار كافكا على أساس ماركسي: غربة الإنسان في المجتمع الرأسمالي.

وأهم من مثّل هذه المدرسة هو الكاتب المسرحي والروائي بيتر فايس Peter Weiss (١٩١٦ - ١٩٨٢). فقد اقتبس مسرحية عن رواية **المحاكمة** مُفَسِّراً لها تفسيراً طبقياً(*).

وفي روايته الوثائقية الفريدة «جمالية المقاومة» (التي صدر جزؤها الأول في عام ١٩٧٥) كتب فايس عن رواية **القلعة**: «إن ما كتبه كافكا هو رواية عمالية». «لم يكن بطله يحمل اسماً. كان شيفرة. كانت الأفكار وحدها هي التي تفرض صورهم (صور الناس في القرية). أولئك الذين كانوا يتعذبون تحت وطأة الحدود المفروضة عليهم، والذين لم يكونوا يرغبون في شيء سوى توسيع هذه الحدود وتفجيرها».

كافكا يصور الفلاحين في غربتهم الكاملة و«الجمود» الذي يستنزفهم.

والقلعة رثة، متداعية، بالية، يراها ك «كبلدة صغيرة بائسة» تتألف من بيوت قروية تبدو جدرانها تتفتت. وفايس يقارنها بشكل واضح «ببناء الرأسمالية» القريب من الانهيار.

ويقول بطل رواية «جمالية المقاومة» أنه أثناء قراءته لكتاب كافكا «لم أبتعد عن مجرى حياتنا اليومية».

(*) راجع رواية «المحاكمة»، ص ٣٣٨ - ٣٤٣.

ومتاهات القلعة وحواجزها اللانهائية تصبح، لدى فايس، رمزاً لصعوبة سبر غور بنية السلطة القائمة.

إن فايس يعتبر كافكا جزءاً من التراث الثقافي الذي يخدم نضال الطبقة العاملة.

وهناك نقاد وكتاب يساوون بين حياة كافكا وآثاره، ويرون أن كل آثار كافكا إنما تنبع من حياته وتقوم عليها؛ وان الشاعر كافكا إنما يكتب عن شخص كافكا؛ ويتحدث عن **العالم الداخلي الهائل الذي أملكه في رأسي**؛ ويكتب عن حياته الداخلية المفعمة بالرؤى. ويقول أحد الدارسين: «كل شيء عند كافكا هو في سيرة حياته».

ومارتن فالزر يتحدث عن «تطابق كافكا مع أبطال رواياته».

والياس كانتّي يقول ان شخص كافكا يظل دائماً موضوع مراقبة الشاعر كافكا؛ وأنه يربط بين عالمه الخاص، **العالم الداخلي الهائل الذي أملكه في رأسي**، وبين عالمنا، لكن بطريقة لا تتجلى على الفور لكل قارئ.

ويقول باحثون آخرون ان حياة فرانز كافكا تنعكس كثيراً في أدبه؛ كذلك أثر هذا الأدب كثيراً على حياة كاتبه. وهنا يأخذون قصة **الحكم** مثالاً على ذلك: فكافكا رأى أنه بهذه القصة إنما وجد شكل التعبير الشعري المناسب له. **هكذا فقط يمكن الكتابة، فقط في مثل هذا السياق، وبهذا الانفتاح الكامل للجسد والروح**. وكان كافكا فخوراً بهذه القصة. وقد كشف بنفسه عن جذورها الذاتية (انظر ص ٤٧ من هذا الكتاب). وقيل ان كافكا كان نفسه نموذج الصديق في القصة، كافكا الذي أبرز قطب أناه. وهذا القطب هو الذي رفض الزواج بالضرورة، لأن من شأن هذا الزواج أن يشغل كافكا عن نفسه وعن الأدب الذي هو الشيء الوحيد الذي يمكنه أن يثير اهتمامه.

وقال باحث: «كل ما يعيشه كافكا يتحول الى أدب؛ وان محاولة فصل سيرة حياة كافكا عن أدبه إنما هي محاولة محكوم عليها بالإخفاق». وقال باحث ثان: «يكتب كافكا تقريراً في يومياته عن وقائع، فيتحول الى قصة». وقال آخر إن كافكا نفسه أراد أن يتحول الى رواية خيالية بالنسبة الى خطيبته فيليس باور.

وبعد أسبوعين من كتابة **الحكم** أراد كافكا أن يلقي بنفسه من النافذة لأن الأسرة أرادت منه أن يشرف على المعمل بعد الظهر. إذ ان كافكا كان يشعر أن عمله في المعمل سيهدد كتابته.

وفي رسالة الى أخته كتب كافكا: **عندما لا يلبّي الأبناء مطالب الآباء المحددة كلية، فإن اللعنات تُصبّ عليهم أو يُحرقون أو يصابون باللعن والحرق سوية.**

ومن المعروف أن كافكا كان يحب جداً أن يتلو على الآخرين ما كتبه. وعندما تلا **الحكم**، اغرورقت عيناه بالدموع، هو الذي لم يكن في العادة قادراً على البكاء (وعندما انتهى ـ فيما بعد ـ من تلاوة الجزء الأخير من **الانمساخ** ضحك كثيراً مع أصدقائه).

يقال ان عالم الأدب هارتموت بيندر يعرف تفاصيل حياة كافكا أكثر مما يعرفها أي شخص آخر.

ويرى بندر أن رواية **القلعة** هي كتاب عن سيرة حياة فرانز كافكا، وأنها لا تحوي أي مقطع لا يعتمد على حدث من أحداث حياة كاتبها، وأن رسائل كافكا الى صديقته ميلينا دخلت كلية الى الرواية.

وهناك فعلاً إشارات كثيرة من كافكا تشير الى الصفة الذاتية لآثاره، ولاسيما في مرحلة إبداعه الأخيرة، اعتباراً من ربيع عام ١٩٢٢ . فقصة **معاناة أولى**، التي افتتحت مرحلة الإبداع هذه، تبدو فيما تبدو وصفاً دقيقاً

لأوضاع حياة كافكا في الفترة التي كتب فيها كافكا هذه القصة. ولا غرو في ذلك، فغالباً ما تكون المعاناة لأسباب فردية أو عائلية أو اجتماعية هي الحافز للكتابة والنبع الذي يمتح منه الكاتب.

لكن هذه الطريقة التي تعتمد سيرة حياة الكاتب كأساس لتفسير آثاره لاقت هي أيضاً اعتراضاً مثل الاعتراض التالي: «لا يمكن لسيرة حياة أن تضطلع وحدَها بتفسير آثار كاتب، وإنما يمكنها أن تكون عاملاً مساعداً». وقام أحد الدارسين بتحليل خط يد كافكا في يومياته، فوصل الى النتيجة التالية: «حتى في كتاباته الشخصية يبتعد كافكا عن سيرة حياته. ففي كثير من المواضع يحذف كلمة (أنا) ويستعيض عنها بشخص خيالي».

وظهرت نظرية في تفسير آثار كافكا تقول أن الموضوع الوحيد في كتابة كافكا هو الكتابة نفسها، وأن كافكا فهم هذه الكتابة على أنها تصوير **لحياته الداخلية الحلمية.**

فقد كتب كافكا في رسالة عام ١٩١٠ : **كل كلمة، قبل أن تدع نفسها تُكتب من قبلي، تنظر أولاً حولها الى كل الجهات.**

وقال كافكا ذات مرة عن نفسه: **ليس لدي اهتمام أدبي، وإنما أتألف من أدب. لست شيئاً آخر، ولا أستطيع أن أكون شيئاً آخر.** إن الكتابة هي موضوعه الوحيد. وهو نفسه مدار الكتابة. إنه لا يكتب عن شيء، وإنما يكتب نفسه في شخوصه وتحولاته التي يتخيلها. ويومياته ورسائله هي جزء مباشر من آثاره. إن الحدود القديمة للأصناف الأدبية تفقد صلاحيتها لأول مرة عند كافكا فقداناً كلياً. إنه يحول الحياة الى كتابة، والكتابة الى حياة، يلغي الحدود التي تريد تثبيت كل منها على أنها مجرد تعويض عن الأخرى.

إن كتابة كافكا هي بحث عن اللغة. فهو يبحث عن الكلمة قبل كل مضمون وقبل كل تفسير وقبل كل معنى. في شكه باللغة ينعكس شكه

بالواقع، هذا الواقع الذي لا يُعثر عليه، لا يُخلق إلا مع كل كلمة: **شكوكي تتحلق حول كل كلمة، أراها قبل الكلمة، لكن ماذا إذاً! إنني لا أرى الكلمة أبداً، بل أبتدعها.** في الكتابة تكتسب الكلمة الأرض التي تتحرك فوقها وتتحول الى الشخوص المتنوعة التي أُسيء دائماً تفسيرها واعتبرت رموزاً ومجازات. وكان هذا دائماً خطأً. كتب أحد النقاد: «ليست الكلمات (مثل) حيوانات، وإنما تتسلق نفسها الى أعلى، أو تنبح، أو تدب بصفتها كلاب لغة، أو حشرات لغة، أو فئران لغة». هذه الجملة تصف قصص الحيوانات العديدة التي كتبها كافكا.

وقيل ان كافكا كان يحاول السيطرة على قلقه ومخاوفه في فعل الكتابة. وقيل ان الكتابة كانت تعني بالنسبة لكافكا إدراك الذات، وكانت بمثابة وسيلة إيضاح. لذا لم يكن كافكا يضع تصاميم لآثاره، وإنما كان يدع معاني قصصه تنشأ في الكتابة.

في يومياته كتب كافكا: ... **سوف أكتب رغم كل شيء، سوف أكتب على أي حال. إنه كفاحي من أجل المحافظة على الذات.** والى فيليس كتب: **كان واجبي أن أرعى عملي الذي يعطيني وحده حقي بالحياة.**

وبتاريخ ٦ آب ١٩١٤ دَوَّن كافكا في يومياته: **من ناحية الأدب قدري بسيط للغاية. إن الحس لتصوير حياتي الباطنية الحلمية أزاح كل شيء آخر إلى الثانوي، وهذا ضمر على نحو مخيف ولا يتوقف عن الضمور. وما من شيء آخر يقدر أن يرضيني.**

وقيل أن كتابة كافكا هي شقيقة الحلم. **هكذا فقط يمكن الكتابة، فقط في مثل هذا السياق، وبهذا الانفتاح الكامل للجسد والروح**، جاء في تعليق كتبه كافكا في يومياته على قصة **الحكم** التي كتبها **في الليل...**

من الساعة العاشرة مساء حتى الساعة السادسة صباحاً دفعة واحدة. إن المراقبة التي يمارسها العقل عادة، تُلغى الى حد بعيد في مثل هذا النوع من الكتابة. **كيف يمكن أن يقال كل شيء، كيف تُعدّ نار متأججة لكل الخواطر وأغربها تحترق فيها وتنبعث.** إن النصوص التي تنشأ بهذه الطريقة تتبع منطقاً خاصاً بها، منطق الأحلام. وفيها يجد القارئ دائماً بنى أحلام، ودائماً يحدث فيها ما لا يفسر عقلانياً، وتُلغى أبعاد الزمان والمكان المألوفة.

يمكن القول إذاً إن كافكا إنما يعمل بأدوات الحلم. وطبعاً هذا لا يعني أن نصوصه الأدبية هي تدوين لأحلامه، أي أنه يروي في أدبه أحلامه التي رآها فعلاً (أحلامه التي سجلها ونثرها في كتاباته جُمعت مؤخراً في كتاب يبلغ حجمه مائة صفحة). إن نصوصه هي، بالأحرى، أحلام فنية تُدرج فيها أفكار وُلِدت في تخيلات الوسن وصور شُوهدت في الخيال. لكن الخيالي يعرض دائماً بكل واقعية، بحيث يُدّعى ضمناً في كل نص: **لم يكن ذلك حلماً.**

كتب كافكا: **على الكتاب أن يكون الفأس التي تكسر البحر المتجمد فينا.**

وكتب ناقد: «إن كتابات كافكا هي ضربة فأس ضد البحر المتجمد فينا».

وفي السنوات الأخيرة غلب التفسير الواقعي لآثار كافكا على بقية التفسيرات. ورفض النقاد التفسيرات «الميتافيزيقية»، «الغامضة»، ولم يعودوا يرون في كافكا كاتباً رمزياً، وإنما كاتباً واقعياً يرسم الواقع الاجتماعي في حالة استلاب.

فالفيلسوف الألماني غونتر أندرس Gunter Andres، مثلاً، يرى أن كافكا كاتب واقعي يصف العالم المتوحش اللاإنساني.

وكتب عالم الأدب بايسنر: «تقول نظرية النظرة الجمالية الخالصة أن كافكا إنما عزف عن الواقع الخارجي وصوّر واقع روحه... صوّر عالمه الداخلي الحلمي، البعيد عن عالمنا؛ وأنه خلق أثراً فنياً متكاملاً لا ثغرة فيه؛ وأنه لا يسمح بأسئلة مثل: ما هذا؟ وماذا يعني هذا؟

ويُرَدّ على هذه النظرية بأن عالم كافكا من الصور إنما يملك طاقة كاشفة للواقع، وأن عالمه الآخر، الغريب، الغامض، إنما هو عالم واقعي بطريقة تدعو للاستغراب، عالم ذو علاقة قوية بعالمنا؛ وان شعره ذو مضمون واقعي ملزم».

وكتب ناقد: «يرفع كافكا ما يسمى اللاواقعي الى مرتبة الواقعي، وبهذا يرغمنا على أن نرى عالمنا من جديد. إنه يبين لنا أن هناك شيئاً غير قابل للإدراك، وأن هذا الشيء قد يكون أقوى مما نستطيع أن نوضحه منطقياً ويصوغ حياتنا».

وكتب أحد الباحثين: «رغم صوره الشعرية ـ الذاتية، فإنه كان ينشد الموضوعية والواقعية. ولذا فإنه عندما ينتزع أبطاله من مجرى تصوراتهم المألوف لكي يواجههم بمحيطهم التقليدي القديم، فإنه لا يفعل هذا إلا لكي يبرز واقعهم بشكل واضح، بل مناقض. وليست تناقضات شعره الخيالية سوى صورة عن واقع الحياة المتناقض ولكن بلغة شعرية».

وكتبت كاتبة ألمانية: «لم أفهم قط لماذا يقوم قراء كثيرون بتنحية عالم كافكا جانباً إذ يصفونه بأنه عالم غريب. إن عالم كافكا هو عالمنا اليومي خالصاً، لكنه لحسن الحظ بصيغة المجاز».

والناشر كلاوس فاغنباخ، الذي كتب خمسة كتب عن سيرة حياة كافكا، اكتشف مكان أحداث رواية **القلعة** في قرية القلعة التي ولد فيها والد كافكا، والتي يُرجَّح أن كافكا زارها مع والديه ـ وهو في سن السادسة

ـ عندما دفن جده فيها. وقد بَيَّن فاغنباخ أن طوبوغرافية قرية القلعة فوسك Vossek تتطابق كل المطابقة تقريباً مع طوبوغرافية قرية القلعة الخيالية في الرواية. واستنتج فاغنباخ أن الرواية إنما تقوم على أساس ذكريات الطفولة لكافكا عن القرية التي نشأ فيها والده (في الرواية يعود ك الى قرية أمضى فيها طفولته، يلقاها الآن مخيبة للآمال).

وكتب مارتن فالزر، في مقال لاحق، أن كتابات كافكا «ليست تخيلات، وإنما هي قصص تصوغ مادة حياتنا بشكل واقعي أكثر مما يمكن صياغتها بأي تقليد للواقع».

ومرة أخرى كتب فالزر أن كافكا «إنما وصف بدقة كيف يمارس الأقوياء سلطتهم علينا».

وقال رجل دين: «لقد لفت كافكا نظر العالم الى جراح الإنسان».

وقال دارس: «إن كافكا هو الرسام الصادق والناقل الأمين لواقع عالمنا».

وفي عام ١٩٨٦ قال السياسي المثقف ريشارد فون فايتسكر الذي أصبح رئيساً لجمهورية المانيا الاتحادية (بين عامي ١٩٨٤ و١٩٩٤): «إن عوالم الأدب المغايرة ليست غير معقولة أكثر مما هو الواقع. وفرانز كافكا أدرك وضع الإنسان الحديث إدراكاً عميقاً أكثر مما فعل أي سياسي. لم يكن من شأن كافكا أن يصبح سياسياً، ولم يكن صالحاً للسياسة. لكن إدراكه ذو أهمية جوهرية بالنسبة الى السياسيين، الذين غالباً ما تجاهلوا هذا الإدراك».

ومرة قال ريشارد فون فايتسكر ان مشكلة الهجرة الى المانيا هي من أهم المشكلات التي نواجهها في العقد الأخير من القرن العشرين.

وفي احتفالات الذكرى الثانية للوحدة الألمانية، بتاريخ ٢/١٠/

١٩٩٢ ، ألقى رئيس الجمهورية فايتسكر خطاباً رسمياً تحدث فيه بشكل رئيسي عن مسألة الأجانب في المانيا والهجرة إليها. ومما قاله:

«يتزاحم الناس دائماً أكثر للقدوم الى المناطق المزدهرة اقتصادياً في العالم. ويضيق المجال للسكن والحياة. وتنشأ توترات، لأن كل شعب هو، عامة، الأقرب لنفسه. وبالذات لأن ليس كل امرئ يريد أن يتقاسم مع الغريب، فإنه من الأهمية بمكان أن نسعى لإدراك الوضع والمحافظة على القانون وعلى مبدأ الإنسانية.

لقد وصف فرانز كافكا، في روايه **القلعة**، البرودة القارسة التي يعنيها أن يُرفض الإنسان بصفته غريباً. إن واحدة من أهل البلد تواجه المسّاح ك القادم من الخارج قائلة: (لكن ماذا أنت؟ لست من القلعة، ولست من القرية. أنت لا شيء. لكنك مع الأسف شيء ما، إنك غريب...) إن دستورنا يقول لنا في مادته الأولى بشكل لا لبس فيه ولا غموض ماذا ينبغي أن نعتبر الغريب: ليس أسوأ من اللاشيء، وإنما إنساناً ذا كرامة لا تمس، حمايتها فرض على كل سلطة في الدولة».

لم يعد أدب كافكا يفهم، إذاً، بصفته أدباً خيالياً؛ وإنما أصبح يفهم بصفته أدباً واقعياً.

والأستاذ إمريش، المختص في أدب كافكا، كتب في مقال لاحق: «إن فرانز كافكا هو الشاعر الوحيد في القرن العشرين الذي أدرك إدراكاً نقدياً القوانين الباطنية لواقعنا الاجتماعي والشخصي ووصفها وصفاً جلياً. لذا فإنه الشاعر الأكثر واقعية من بين شعراء عصرنا».

ومؤخراً قال الكاتب المكسيكي كارلوس فوينتس **Carlos Fuentes**: «أعتقد أن فرانز كافكا هو الدليل المرشد الذي لا غنى عنه عبر القرن العشرين. فنحن نستطيع أن نفهم هذا القرن من دون فوكنر، من دون

بروست، من دون جويس؛ لكن لا نستطيع أن نفهمه من دون كافكا. وعند النظر بدقة أكثر الى كافكا (السوريالي)، (الخيالي)، يتبين لنا أنه الكاتب الأكثر واقعية في القرن العشرين».

وهناك تفسيرات أخرى كثيرة، شاملة أو جزئية، تحاول سبر غور نصوص كافكا. لكن ما من تفسير من هذه التفسيرات يفسر كل شيء في آثار كافكا بشكل واضح جلي. وربما كان سحر أدب كافكا إنما يكمن بالذات في كونه يسمح بوضع تفسيرات متعددة له. إنه يفسح المجال للخيال.

كتب أحد النقاد: «كان فرانز كافكا نيزكاً في قرننا العشرين. كان الشاعر الألماني جيورج بوشنر Georg Buechner (١٨١٣ - ١٨٣٧) قد استشعر تفكك المجتمع البورجوازي الأوروبي في مرحلة نشوء هذا المجتمع تقريباً. أما كافكا فقد اكتشف الاستلاب الكامل للإنسان المعاصر وغربته عن ذاته، وذلك في مرحلة بدت فيها كل الهيئات التقليدية، من الأسرة حتى بيروقراطية الدولة، صالحة صحيحة. عند كافكا نجد أن التعذيب يمارس على أنه طقس هادئ في **مستعمرة العقاب**. والمخلوق الممسوخ المشوه غريغور سامسا يعيش في منزل والديه.

ويظل هذا بلا مثال. لم يكن هناك تراث أدبي قامت عليه كتابة كافكا. لقد عاش كافكا، وتحدث، وكتب... مثل كافكا. ثم انطفأ بسرعة».

(بتاريخ ٢٢ أيلول ١٩١٢ كتب كافكا قصة **الحكم**. وفي آذار ١٩٢٤ كتب قصة **يوزفينه، المغنية، أو شعب الفئران**. بين هاتين القصتين تقع مدة أحد عشر عاماً ونصف العام. في هذه الفترة الخاطفة أبدع كافكا أدبه).

وكتب باحث آخر: «كافكا شاعر عالم نزعت فيه عن الفرد ماهيته الخاصة، عالم لا قيمة فيه للمبادئ الإنسانية ولا يعرف شروط الكرامة. إن آثار كافكا تحفل بالرؤى المروّعة: أب يحكم على ابنه بالموت غرقاً (**الحكم**). إنسان يتحول الى حشرة ضخمة، ويهلك بسبب قساوة قلوب أهله وبرودتهم وانعدام الحب لديهم (**الانمساخ**). آلة اعدام تكتب بإبرها حكم الاعدام في جسد الضحية (**في مستعمرة العقاب**). **يوزف ك** يُعتقل ويُحاكم ويُعدم دون أن يعرف ذنباً اقترفه (**المحاكمة**). **وك** يكافح كفاحاً يائساً ضد إدارة غير مرئية لقلعة تحكم قرية يريد أن تقبله لكي يعيش فيها، فيفشل في ذلك، كما يخفق في الوصول الى القلعة (**القلعة**).

وكتب باحث ثالث: «إن شعر كافكا يلزمنا أن نسأل عن مهام صوره في إطار إبداعه الخاص به، وليس في أي إطار آخر. ومن يخطئ في اختيار نقطة الانطلاق هذه لا بد له أن يصل الى نتائج خاطئة. إن علم الأدب أيضاً يمكنه أن يكون دقيقاً بشكل نستطيع معه أن نستخدم كلمتي (صحيح) و(خطأ) بشكل مجد. ومن لا يريد أن يسأل عن صورة كافكاوية ضمن آثار الشاعر، سوف يتهم كافكا بالغموض، وبهذا يزيد كافكا غموضاً».

وكتب مارتن فالزر: «في العقدين الخامس والسادس من القرن العشرين كان ثمة (موضة) رائجة في أوروبا هي (ترجمة) كافكا. فقد ترجم الى الدينية، وبخاصة الى اللاهوتية ـ اليهودية (بقلم ماكس برود)، وترجم الى الوجودية (بقلم كامو)، وترجم الى الماركسية، والى التحليل النفسي، وترجم الى هنا وهناك والى ما شئت من المبادئ والنظريات. وانتشرت ترجمات كافكا في بورصة كافكا. لكن غالباً ما نُسي (كافكا الشاعر)، و(القاص فرانز كافكا)».

صحيح أراد كلٌّ أن يكسب كافكا الى جانبه. واستطاع كل باحث أن ينقل معتقده الى آثار كافكا، ويقدم تفسيره الخاص على أنه تفسير علمي.

وآثار كافكا تثير التحدي من أجل تفسيرها. ومن خلال المفسرين لاقت شهرتها العالمية.

يوجد عدد من الكتاب الكبار الذين يقدمون تفسيرات صحيحة لبعض كتاباتهم. مثال ذلك الشاعر ريلكه.

وهناك كتاب يكتبون تفسيرات لكتبهم يمكن وصفها بأنها تفسيرات خاطئة، وذلك بسبب وجود تناقض بين الموقف السياسي للكاتب والنزعة الاجتماعية الموجودة في كتبه، كأن يكون الكاتب محافظاً في حياته وتكون كتبه راديكالية. وخير مثال على هذا الوضع: غوته الألماني وبلزاك الفرنسي.

وهناك نوع ثالث من الكتاب. هؤلاء يبدون في حيرة من أمرهم إذا سئلوا عن تفسيرات لما يكتبونه. وكافكا من هؤلاء.

ففي رسالة الى خطيبته كتب كافكا: **لا يمكن إيضاح «الحكم»... وربما كانت القصة طوافاً حول الأب والابن، وربما كانت شخصية الصديق المتبدلة تعبر عن التبدل المستقبلي بين الأب والابن. وأنا لست متأكداً من هذا أيضاً.**

يبدو هذا حقاً مثل تنهيدة طالب يحضّر اطروحة دكتوراه شعر باليأس من اطروحته عن مغزى قصة **الحكم**، فأراد أن يتخلى عن دراسته لأنه لا يستطيع، مهما بذل من جهد، أن يكتشف المعنى الذي عليه أن يجده.

وفي رسالة أخرى سأل كافكا خطيبته: **هل تجدين في «الحكم» أي**

مغزى؟ أعني أي مغزى سَويّ مترابط يمكن تتبعه؟ أنا لا أعثر عليه، ولا أستطيع أن أفسر شيئاً في القصة.

كافكا، أول «طالب دكتوراه» يكتب عن كافكا. كان في حيرة من أمره، كما أصبح من جاؤوا بعده في حيرة من أمرهم. عاجز وعاجزون عن تفسير ما كتبه كافكا تفسيراً واضحاً مؤكداً محدداً لا يقبل التأويل.

كافكا، مفسر كافكا، يهز كتفيه وينتحل الأعذار إذا أتى أحد إليه يريد التأكد منه.

قال كافكا لصديق له: **لا أرسم إنساناً، وإنما أروي قصة. ما أكتبه هو صور، مجرد صور.** وإذ ألحّ الصديق بقوله: «إن شرط الصورة هو النظر»، رد كافكا قائلاً: **يصور المرء أشياء لكي يطردها. إن قصصي هي نوع من تغميض العينين.**

ومع ذلك، فإن هذا الشارح الأول لكافكا ما كان شارحاً أصيلاً لو لم يكن قد حاول دائماً، وقد سحرته غراباته نفسه، أن يعلق على ما كتبه بمستوى آخر: تعداد المقاطع، تأويل الأسماء، لعب بالاشتقاقات.. **مجرد أشياء لم أهتد إليها إلا فيما بعد.**

ومثل كافكا نفسه كان بعض صحابته وأفراد أسرته من أوائل المفسرين لكتابته. فإحدى أخواته مثلاً تعرفت على منزل آل كافكا في مكان حدث قصة الحكم، فأشار لها كافكا **لا بد إذاً أن يكون الوالد مقيماً في بيت الخلاء.**

بين مفسري كافكا نجد ماركسيين ومحللين نفسيين وأرثوذكس وملحدين ويهوداً وفلاسفة الخ... يلتقون. كل منهم يتحدث عن كافكا. كل يتحدث عن نفسه. هل كافكا شاهد أساسي لصالح الماركسيين؟ لِمَ لا؟ من وصف، أفضل منه، استلاب الإنسان في المجتمع الاستهلاكي؟ هل

كافكا شاهد أساسي لصالح المحللين النفسيين؟ لِمَ لا؟ ألم يقل عن الجملة الأخيرة في قصة **الحكم** أنه فكر أثناء كتابتها **بدفق قوي؟**

عن كافكا تنازعت مدارس وانتشرت تيارات. وعلى الأرجح لا يوجد اليوم كاتب في أي بلاد ومن أي قرن يُغري المفسرين وأصحاب النظريات بإقامة الدليل على صحة نظرياتهم من خلاله، كما يفعلون من خلال كافكا. ويبدو أنه من الممكن التفاهم عن شكسبير، أما عن كافكا فلا. ومنذ سبعين عاماً يجري الاختلاف حول كافكا. والى متى؟

في عام ١٩١٦ كتب كافكا في رسالة الى خطيبته عن مقالين نُشِرا في مجلة عن قصة **الانمساخ**، واستشهد من احدهما بجملة «**ان فن سرد كافكا يملك شيئاً ألمانياً أصلياً**»، ومن الآخر ـ وقد كتبه صديقه ماكس برود ـ بجملة «**ان قصص كافكا هي وثائق يهودية من عصرنا**». وتابع كافكا في رسالته: **إنها حالة صعبة. هل أنا خيّال سيرك على صهوة جوادين؟ مع الأسف أنني لست راكباً وإنما استلقي على الأرض.**

إذاً كان على كافكا اليوم أن يمتطي صهوة ألف جواد وليس جوادين فقط. وما كان من شأنه أن يكون مستلقياً على الأرض، وإنما كان عليه أن يكون مقطّعاً ممزقاً.

لكن الحال ليس هكذا. فكل تفسير يكتسب، في سياق التفسيرات الأخرى، طبيعة السؤال، يصبح سؤالاً موجهاً الى عمل فني يُظهر باستمرار ـ من خلال فيض التفسيرات المتناقضة ـ وجوهاً جديدة، ويضاف الى جوهره. إن هذا الأثر الفني هو الآن أكبر بكثير مما كان عندما كتبه كافكا في الربع الأول من القرن العشرين. أصبح أعظم بفضل التفسيرات والتعليقات التي أثارها، والتي أصبحت جزءاً منه، وهي تثير القارئ الى قراءة أدب كافكا والى إعادة هذه القراءة.

إن محاولات التفسير التي وضعت عن آثار كافكا تشكل مكتبة ضخمة تزداد كل يوم.

لكن مهما اختلفت تفسيرات أدب كافكا، فإنها تشترك في شيء واحد هو أن كلاً منها يختصر كافكا الى مبدأ واحد، ويعتمد «مفتاحاً» وحيداً لفتح الأبواب السرية في أدب كافكا. والنصوص التي لا ينطبق عليها هذا المبدأ ولا تفتح بهذا المفتاح، يجري تجاهلها ببساطة. وربما كانت هذه هي الخطيئة الأولى التي اقترفها النقاد بحق كافكا. ولذا فإن هناك نصوصاً كثيرة من كافكا لم تتوضح مغاليقها بعد.

وهناك بعض الدراسات تستغني عن البحث عن «مفتاح» لفتح مغاليق آثار كافكا، ويرى أصحاب هذه الدراسات أنه لا يوجد «حل واحد» لهذه المشكلة، ولا يوجد «تفسير واحد» لآثار كافكا، وإنما هناك تشكيلة لا نهائية من التفسيرات.

وتساءل أحد الباحثين: «هل يجب تفسير كافكا؟» وتابع قائلاً أن «اقتحام آثار كافكا لا يتم بواسطة «تفسير»، وإنما فقط بالشعر، أي «تفسير الشعر بالشعر».

وكتب ماكس برود عن فن التفسير عند كافكا: «هو نفسه كان يفسر بطريقة تجعل التفسيرات بحاجة الى تفسيرات جديدة».

٣ ـ والد كافكا

يحاول علماء النفس أن يفهموا لماذا يخفق الوالدان أو أحدهما. وغالباً ما يتبين أن الوالد ذا القلب القاسي لم يكن نفسه قد لقي عناية واهتماماً من قبل أهله.

كان هرمان كافكا قد نشأ في أسرة يهودية تعيش في الريف (من الأراضي التشيكية حالياً). وكان اليهود آنذاك يعيشون في جو من الاضطهاد. فكان النمساويون يزدرونهم بصفتهم يهوداً، والتشيكيون يزدرونهم بصفتهم ألماناً (فيما بعد أصبح والد كافكا يتنصل من اليهود ومن التشيكيين ومن الألمان).

وبالإضافة الى ذلك كان أهل هرمان كافكا يعيشون في حالة من الفقر المدقع. وكان على هرمان أن يكسب قوته بنفسه وهو في سن العاشرة. فكان يستيقظ باكراً كل صباح، صيفاً وشتاء، ويروح يدور على القرى المجاورة ليبيع أربطة أحذية وضعها في عربة يد يدفعها أمامه. وعندما بلغ الرابعة عشر من عمره ألقي به في الطريق نهائياً. فارتحل الى براغ حيث اضطر لكسب رزقه معتمداً على نفسه كلية.

وأصاب نجاحاً، وأصبح صاحب متجر، وأسس أسرة. وبعد ولادة ابنه فرانز ولد له ابنان آخران لم يقدّر لأحدهما أن يعيش أكثر من بضعة أشهر. وقد ماتا لأن الأب لم يسمح للأم أن ترعاهما، ولا حتى عند إصابتهما بمرض خطير. فقد كانت طاقة عمل الأم في المتجر أكثر أهمية بالنسبة الى الأب.

وعندما إرتقى هرمان كافكا بالعمل (صار تاجر جملة)، أصبح يتوقع من افراد أسرته أن يبذلوا ما بذل ويحققوا ما حقق. وكان أخشى ما يخشاه هو أن تنحدر أسرته الى الفقر.

وكان هرمان كافكا يحكم أسرته بالتخويف. وما كان في مقدور مهنة الكاتب لابنه لتتفق مع أهدافه وترضيه. وكان يظن أن اهتمام ابنه بالأدب لا يزيد على كونه موضة مؤقتة أخذ بها أثناء حياته الدراسية.

وكان هرمان كافكا يطالب ابنه أن يؤمن لنفسه حياة بورجوازية ناجحة مالياً. لكن كلما كان فرانز كافكا يحاول أن يتزوج، كان والده يقوم بمعارضة هذا الزواج.

ومن طرف كان فرانز كافكا يرتبط بأهله ارتباطاً وثيقاً، فقد كتب أن صلة الاسرة هي **الصلة القسرية الوحيدة التي لا يمكن فسخها**. ومن طرف آخر وصف كافكا بيت أهله بأنه **سجن أقيم له خصيصاً، وهو أكثر قساوة لأنه يماثل بيتاً عادياً لا يرى فيه أحد ـ غيري ـ سجناً.**

أي أن كافكا كان دائماً أضعف بكثير من أن ينفصل عن أهله ويستقل عنهم.

وقد ظل في نزاع مع والده مدى الحياة. ولم يستطع أن يتخلص أبداً من العبء المركب من مشاعر الذنب، والإذلال النفسي، والنزوع الى الموت.

ووصف كافكا نزاعه مع والده بأنه **كفاح الحشرة التي لا تلدغ فحسب، وإنما تمص الدم من أجل المحافظة على حياتها.**

وكانت حياة كافكا التي قضاها **خارج العالم الى حد ما**، قد فرضت عليه أولاً من خلال علاقته بوالده الذي طرده من الحياة وقذفه عبر الحدود، وحكم عليه بالهيام على وجهه في المنفى.

وكانت علاقة فرانز كافكا بوالده من أهم ما أثر في حياته وأدبه. بل قيل أن كل آثار كافكا إنما تدور حول هذا **الطاغية مكتنز القفا**، كما وصفه ابنه. وقيل أنه لولا هذا الوالد الطاغية لكان الأدب العالمي أصيب بفقر.

لكن فرانز كافكا لم يحاول مرة أن يتمرد على والده الطاغية. وهو لا يدعو قط الى تمرد الأبناء على آبائهم. فقد كان فرانز كافكا أعجز وأضعف من أن يفعل ذلك، أو حتى أن يدعو إليه.

أما القارئ ـ المبدع ـ ففي مقدوره، ومن حقه، أن يستخلص من آثار كافكا ـ ومنها قصة **الحكم** ـ النتيجة التي يراها مناسبة، وإن اختلفت هذه النتيجة مع حياة فرانز كافكا ومقاصده من الكتابة.

٤ ـ مدينة كافكا

في القرن التاسع عشر كان عدد كبير من سكان مدينة براغ يتحدثون الألمانية.

وفي نحو عام ١٩١٠ كانت براغ ثالث أكبر مدينة في امبراطورية النمسا، بعد مدينتي فيينا وبودابست. وكان عدد سكان براغ الأصليين يبلغ آنذاك ٢٣٠ ألف نسمة. لكن براغ كانت قبل ذلك قد توسعت بسبب نزوح عدد كبير من التشيكيين إليها، وأصبح عدد سكانها (مع الضواحي) أكثر من ٦٠٠ ألف نسمة، وتحولت الى مدينة تشيكية تضم أقلية ألمانية يبلغ عددها ٣٢ ألف نسمة نصفهم من اليهود. وكانت هذه الأقلية تعيش في وسط المدينة وكأنها في جزيرة. وكانت تمثل البورجوازية الكبيرة في براغ، وتسيطر على التجارة والصناعة فيها.

وكان الوضع السياسي في براغ في عصر كافكا مضطرباً. فالطلاب الألمان الذين كانوا قد قدموا من خارج براغ، كانوا يعارضون البورجوازية. والعمال كانوا ضد مستغليهم الرأسماليين، والتشيكيون كانوا ضد الهيمنة الاقتصادية والسياسية التي كان يمارسها الألمان. وكان الصراع ذا وجهين، فمن طرف كان صراعاً بين القوميات، ومن طرف آخر كان صراعاً بين الطبقات. وكانت براغ تُحْكَم منذ مطلع القرن العشرين بقوانين الطوارئ الصادرة في فيينا. وكان ثمة جهاز بيروقراطي عتيق واسع النطاق ما زال يقوم بمهامه.

وبعد انهيار الامبراطورية النمساوية في أعقاب الحرب العالمية الأولى تأسست (في تشرين الأول ١٩١٨) جمهورية تشيكوسلوفاكيا وأعلنت براغ عاصمة لها. وأصبح الناس فجأة مواطني دولة جديدة (وحصل كافكا على جواز سفر تشيكوسلوفاكي).

ورغم أن عدد الألمان في براغ لم يكن يزيد على خمسة بالمائة من عدد سكانها، فإنهم كانوا يعيشون حياة اجتماعية وثقافية نشيطة. فكان لديهم ـ مثلاً ـ مسرحان، ومبنى ضخم للحفلات الموسيقية، ومبنى آخر للنوادي، وأربع مدارس متوسطة، وخمس مدارس ثانوية، وجامعتان، وصحيفتان يوميتان.

وفي العقدين الأول والثاني من القرن العشرين عاش الأدب الألماني فترة ذهبية في مدينة براغ التي سادت فيها حركة فكرية نشيطة. ولا يوجد دراسات توضح بشكل مقنع أسباب هذا الازدهار القصير للأدب الألماني في مدينة غير ألمانية ووسط طبقة اجتماعية معزولة ومحكوم عليها بالانقراض. ويقال أحياناً أن هذا الانتعاش الأدبي كان أحد أعراض التدهور والاحتضار.

وكان للكتاب الألمان في براغ ثلاثة انتماءات: الانتماء الألماني ثقافياً، والنمساوي سياسياً، والتشيكي اجتماعياً (حيث كانت الحياة التشيكية تشكل محيطهم اليومي، وكانوا يتقنون اللغة التشيكية دون أن يكتبوا بها). لذا فقد خرج أدب هؤلاء الكتاب عن المحلية والقومية، ودخل الى الأوروبية والعالمية. وكان كافكا وريلكه أهم هؤلاء الكتاب.

وفي حين غادر براغ عدد من الكتاب الألمان مثل ريلكه، ظل كافكا مقيماً فيها طوال حياته القصيرة (١٨٨٣ ـ ١٩٢٤). ومرة كتب: **براغ لا تتركني... هذه العجوز تملك مخالب.**

ولد كافكا في الحي المركزي من براغ، وعاش فيه طيلة حياته. وكان هذا الحي يضم جميع المنازل التي سكن فيها كافكا، ويضم المدرسة الابتدائية والمدرسة الثانوية والجامعة التي درس فيها كافكا. وكان مقر عمله الوظيفي، ومقر متجر والده، ومقر «المعمل». ولم يخرج كافكا طوال حياته من هذا الحي في وسط براغ إلا في الحالات الاستثنائية التالية: رحلات عمل، إجازات، إجازات مرضية، إقامة في مصحات، إقامة بضعة أشهر في الريف القريب، وإقامة نصف عام في برلين. كان هذا كل شيء.

وقيل أنه لم يكن في ميسور كافكا أن يبدع أدبه إلا في مدينة مثل براغ: بيوت قديمة، مخازن مليئة عتيقة الطراز، أزقة ضيقة تضيئها مصابيح غاز إضاءة خفيفة، خليط من الأزقة والأفنية الواسعة والمداخل المفتوحة والعلالي والردهات الخارجية تجري الحياة فيها تحت قبة السماء. في هذا الجو يجب البحث عما يمكن تسميته «جو» أدب كافكا.

في عصر كافكا دخلت الكهرباء والحافلات الكهربائية والهاتف والسيارة إلى براغ.

كانت براغ في الواقع مدينة «كافكاوية». ويقال أنه يمكن إثبات أن كل شخص من شخوص روايات وقصص كافكا، وكل موقف، وكل وصف لبيئة، إنما هو من براغ.

وهناك باحث معاصر من براغ قَصَر كافكا على أنه مجرد واصف لمحليات براغ.

لكن حقيقة أدب كافكا لا تستوفى طبعاً في طوبوغرافية براغ.

ومن طرف آخر يقال أنه يمكن فهم وتحديد براغ من خلال كافكا أكثر مما يمكن فهمها وتحديدها من خلال أي كاتب آخر تشيكي كتب

باللغة التشيكية. وربما كان هذا هو أحد الأسباب اللاإرادية لمحاولات التشيكيين مؤخراً اعتبار كافكا كاتباً تشيكياً وانتزاعه من الألمان. فقد كتب ناقد تشيكي، مثلاً: «بالرغم من أن كافكا كتب باللغة الألمانية، فإنه يرتبط، بكل آثاره، بتراثنا الحضاري والأدبي أكثر مما يرتبط بتراث المانيا». لكن الكاتب، أي كاتب، ينتمي بالدرجة الأولى الى لغته الأم التي يفكر ويكتب بها.

كانت لغة الأقلية الألمانية في براغ تسمى «المانية براغ»، وهي لغة كتابة فصحى تمتاز بفقر التعبير. وبهذه اللغة كتب كافكا وتحدث (مع الأهل والأصدقاء. أما في العمل فقد كان يتحدث بالتشيكية). وفيما بعد كتب أحد معارفه الألمان: «من سمع كافكا يتحدث في الحياة اليومية، سمعه يتحدث من كل سطر من سطور كتبه. وهذا هو سر هوية داخلية مميزة».

لقد دفن جثمان كافكا في براغ. وظل كافكا ابن براغ. وكانت نصوصه وليدة هذه المدينة أيضاً. وغالباً ما يطلق الألمان على كافكا اسم «الشاعر البراغي». (لكن من سخرية القدر أن كافكا ظل طوال عقود شخصاً غير مرغوب فيه في موطنه براغ، وان كتبه ظلت ممنوعة فيها لغاية عام ١٩٩٠).

في أيلول ١٩٢٠ كتب كافكا قطعة نثرية باسم **شعار المدينة**، تبدو لغزاً حقيقياً لمن لا يعرف شيئاً عن أوضاع براغ في تلك الفترة.

واليوم ـ أواخر عام ١٩٩٣ ـ ماذا بقي من كافكا في براغ؟

بقيت معظم الأبنية التي سكن فيها كافكا أو عمل، ومعظم الأبنية التي كان يتردد عليها: المسارح، قاعات المحاضرات، المكتبات، دور السينما، المقاهي، المطاعم، المسابح، الحدائق، أماكن المشاوير الطويلة والنزهات إلخ...

فمثلاً بتاريخ ١٩١٢/١٢/٤ قرأ كافكا قصة **الحكم** في أمسية أدبية أقيمت في «قاعة المرايا» في فندق «الدوق ستيفان». واليوم ما زال هذا الفندق موجوداً (باسم «فندق أوروبا»)، وما زالت القاعة التي قرأ فيها كافكا قصة **الحكم** قائمة حتى الآن.

لكن المنزل الذي كتب فيه كافكا قصة **الحكم** هو أحد الأبنية القليلة التي دخل إليها كافكا ولم تعد موجودة الآن. فقد هدم هذا المنزل منذ فترة. ولا غرو في ذلك، إذ كان **أحد المنازل المنخفضة المبنية بشكل غير متين، والتي امتدت على طول النهر في سلسلة طويلة دون أن تتميز من بعضها بعضاً سوى في الارتفاع واللون.**

كان كافكا قد سكن مع أهله في شقة من شقق هذا المنزل بين عامي ١٩٠٧ و ١٩١٣ . والآن أقيم مكان هذا المبنى فندق انتركونتيننتال. وإذا ما تيسر لأحد قراء كافكا أن يزور براغ ويقيم في هذا الفندق، فلا شك أنه سوف يشاهد **النهر والجسر والروابي التي اكتست بخضرة خفيفة على الضفة الأخرى** (كانت هذه الروابي وما زالت تسمى «حدائق ولي العهد رودولف»). وسوف يشاهد القارئ سور الجسر الذي سقط منه جيورج بندمان (في نهر مولداو)، ويشاهد فوق الجسر **حركة المرور اللامتناهية حقاً.**

٥ ـ صديق كافكا

كان لدى كافكا عدد من الأصدقاء الكتاب بينهم ماكس برود. وقد تعرف الاثنان على بعضهما بعضاً أثناء دراستهما الجامعية. وكان برود شاباً اجتماعياً، نشطاً. وقد كتب عدة كتب وأصبح كاتباً معروفاً نوعاً ما. أما كافكا فقد كان خجولاً ومتردداً. وفي البداية كان برود يحث صديقه على

النشر، وساعده في نشر قصصه الأولى. لكن الصداقة بين الاثنين لم تتحول قط الى علاقة روحية قوية، بل ظلت دائماً صداقة عادية جداً. وهناك عدة مواضع في يوميات كافكا تبين بكل وضوح اختلاف الاثنين اختلافاً جذرياً. ومرة كتب كافكا أنه، في كل الرحلات التي قام بها مع ماكس برود والتي كانت تستمر أحياناً مدة أسابيع، لم يجر معه أي حديث طويل متصل يكشف فيه عن طبيعته. وذات مرة توترت علاقة كافكا بماكس برود، حتى أنه فكر بتخصيص دفتر من دفاتر يومياته لهذه العلاقة.

لكن ماكس برود قدم فيما بعد خدمة كبرى لصديقه وللعالم. فقد جمع مخطوطات كافكا ونشرها بعد وفاته. ولا شك أن فضل برود كان هنا كبيراً.

غير أن برود لم يكن أميناً كل الأمانة في نشر آثار كافكا، ولم يكن خبيراً في النشر خبرة عالم. وهنا عدة أمثلة على ذلك:

- أجرى برود ٨٣ تعديلاً في يوميات كافكا. إذ أراد أن يزيل من هذه اليوميات كل موضع قد يسيء الى «سمعة» كافكا حسب العرف البورجوازي. فحذف منها قطعاً نثرية هامة، وشطب مقاطع تتعلق خاصة بحياة كافكا الجنسية وظروفه العائلية.

- تبدو قصة **الصياد غراخوس** لكافكا في منتهى الغموض، بل غير قابلة للتفسير. والآن تبين أن برود جمع هذه القصة من مخطوطتين مختلفتين بشكل متناقض.

- هناك قطعة نثرية لكافكا نشرها برود تحت عنوان «بلبلة يومية»، أصبحت فيما بعد محوراً لعدد من اطروحات الدكتوراه عن كافكا. والآن تبين أن عنوان القطعة هو **بسالة يومية**. لقد أخطأ برود في قراءة كلمة فأعدم قطعة هامة من أدب كافكا.

- يوجد أحياناً عند باحث صفحة كاملة في كتاب توضح خطأً اقترفه برود بوضعه فاصلة بين كلمتين، «فاصلة خطأ نشأ عنها سلسلة من التفسيرات الخاطئة».

لكن الإساءة الأكبر التي اقترفها ماكس برود بحق كافكا كانت في مجال آخر غير هذا المجال «التقني». لقد نشر ماكس برود آثار كافكا خدمة لصديقه بعد مماته، وليس لأنه أدرك أهميتها. وقد ظلت أهمية هذه الآثار خافية على برود طوال حياته. وكان هو نفسه قد كتب ونشر روايات كثيرة، لكنها ظلت دون أي أهمية. ولولا نشره لآثار كافكا لِمَا كان أحد يعرف الآن اسمه. ولم يكن برود كاتباً غير ذي أهمية فحسب، وإنما كان أيضاً أعمى وأصم إزاء الفن الحديث. وقد قدم صديقه كافكا بصفته مفكراً دينياً وكاتباً يهودياً، لا بل اختلق على مسؤوليته الخاصة صهيونيةً لكافكا. وقيل أن فرانز كافكا كان، في هذا المجال، شخصية خيالية اختلقها «الروائي» ماكس برود(*).

وكان أول من اكتشف ذلك هو الكاتب (اليهودي) هانس - يواخيم شوبس Hans - Joachim Schoeps. كان برود قد اتفق معه في عام ١٩٢٩ على التعاون في تحقيق مخطوطات كافكا ونشرها. وصدر المجلد

(*) توفي ماكس برود في تل أبيب عام ١٩٦٨ . وما زال المختصون في أدب كافكا يأملون بالحصول على مذكرات برود التي كتبها طوال ٦٠ عاماً. إن مخطوطات هذه المذكرات موجودة الآن في خزينة بنك. وكانت وريثة برود، الزه هوفّه، التي كانت عشيقته وسكرتيرته في آن، قد باعت هذه المذكرات الى دار نشر المانية في عام ١٩٨٨ واستلمت ثمنها البالغ «عشرات آلاف الماركات»، لكن دون أن تقوم بتسليم المخطوطات (حتى عام ١٩٩٣). أما السبب فقد ذكرته ابنتها، ايفا هوفّه، إذ قالت أن نشر هذه المذكرات سوف يظهر «أشياء رهيبة».

الأول. لكن شوبس توقف عن العمل مع برود، وذلك لأنه رأى أنه «من السخف وغير المعقول ادعاء صهيونية سياسية لكافكا، إذ لا يوجد أي دليل، ولا حتى أي تلميح يمكن استخدامه لصالح مثل هذا التفسير». وكتب شوبس أن ماكس برود إنما وقع فريسة تصوراته الوهمية واسقاطاته الذاتية. وفي رسالة مؤرخة في ١٩٣٢/٨/٥ كتب شوبس الى برود: «أما فيما يتعلق بالصهيونية، فإننا لن نستطيع الوصول الى تفاهم. ولا يمكن فعل شيء سوى الاقرار بذلك... انني لا أستطيع أن أرى في الصهيونية شيئاً آخر سوى برعم متأخر من براعم الامبريالية الأوروبية الغربية. ليست الصهيونية حركة دينية، وهي تشوه الواقع اليهودي. وكان من شأن الأمر أن يكون شيئاً آخر لو كانت الصهيونية لا تريد أمة يهودية، وانما اعادة بناء الهيكل في الأرض المقدسة». وفي رسالة مؤرخة في ١٩٣٣/٧/٢٣ كتب شوبس أنه يعتبر الصهيونية «اجراماً بحق اليهودية».

في ١٩٣٧/١١/٢٣ كتب برود الى شوبس: «نختلف في تفسير كافكا اختلافاً كبيراً. أنا أفسّره صهيونياً، وأنت تفسره بمضمون مخالف. نتفق في اعتباره شاعراً عظيماً وصاحب رسالة، لكن كل منا يعطيه شارة أخرى».

وفي ١٩٤٩/١١/٢٣ كتب برود الى شوبس: «قرأت لك مقالتين نقديتين عن كتابي عن كافكا، وأنا لا أوافق عليهما أبداً، ولا أفهم كيف يمكنك أن تتجاهل مقطعين من رسائل كافكا أستشهد بهما، يبرهنان بشكل واضح على معتقده الصهيوني، وتعتبرهما شيئاً غير مكتوب. أرى أنه لا يناسب مكانتك العلمية أن تدعي دائماً أن صهيونية كافكا انما هي من اختلاقي».

وبتاريخ ١٩٤٩/١٢/٦ كتب شوبس الى برود: «إن خلافنا حول

كافكا هو خلاف قديم جداً. أفهم الصهيونية حركة قومية لليهود ذوي النزعة العلمانية، لا علاقة لكافكا بها بكل طبيعته وعقليته. وكذلك موضعا الرسائل اللذان تشير اليهما لا يبرهنان لي عن شيء أكثر من اهتمام كافكا بالأمور الفولكلورية أو عن دهشته من امكانية غريبة عن طبيعته».

في عام ١٩٨٥ نشر نجل شوبس، يوليوس شوبس، المراسلات بين والده وماكس برود في كتاب، يقع في ٢٥٠ صفحة، بعنوان «في النزاع حول كافكا واليهودية»، برهن فيه عن انعدام علاقة كافكا بالصهيونية.

٦ - هوية كافكا

وهناك شخص ثان ادعى صهيونيةً لكافكا، يدعى غوستاف يانوش Gustav Janouch، كتب كتاباً ونشره بعنوان «أحاديث مع كافكا».

يتضمن هذا الكتاب أقوالاً كثيرة لكافكا حول شتى المواضيع، عامة وخاصة، حول مواضيع أدبية وفلسفية وسياسية واجتماعية ودينية، وحول مواضيع شخصية كلياً. نقرأ فيه آراء كافكا في ماهية الشعر والشاعر، وآراءه في عدد لايحصى من الكتّاب والفلاسفة والفنانين: شكسبير وديستويفسكي وأوسكار وإيلد وأفلاطون وبيكاسو وفان غوخ؛ ونقرأ تقييمه لعدد لايحصى من الكتب.

يتحدث كافكا في هذا الكتاب في الفلسفة والمسرح والموسيقى والرسم والسينما وحتى في الكاريكاتور والروايات البوليسية والصور والحفر على الخشب. ويتحدث كافكا عن «قيمة ولاقيمة الأديان»، يتحدث عن النظام الرأسمالي وعن الثورة البلشفية، عن الحرب والسلم، عن الطبقة

العمالية العالمية وعن الجماهير، ويعطي آراءه في السياسة والتاريخ والصحافة، في الأحزاب والوزراء، وفي أحداث الساعة من مؤتمرات دولية واجتماعات سياسية وإضرابات.

ونطّلع في هذا الكتاب على خفايا نفس كافكا، ونظراته في الحياة، وأسرار مرضه، ومسائله العائلية. ونطّلع حتى على رأيه في المومسات.

ويبوح كافكا لمحدثه بما يكتب أصدقاء كافكا من كتب لم تنشر بعد، ويبوح له بآرائه في هؤلاء الأصدقاء وفي كتبهم وزوجاتهم.

وبدون تركيز، وبشكل عارض تقريباً، يرد في هذا الكتاب بضعة جمل عن اليهود والصهيونية، مثل قول كافكا: «نحن اليهود لسنا رسامين، وإنما رواة». أو قول يانوش، واضع الكتاب: «كان كافكا من أنصار الصهيونية».

أما يانوش، فيبدو في كتابه هذا محدثاً بارعاً للشاعر كافكا وصديقاً حميماً له، متعمقاً في فهم آثاره. يبدو مثقفاً كبيراً يعرف كل كاتب يذكر كافكا اسمه، وهو نفسه يذكر عدداً كبيراً من الكتّاب، ويسأل كافكا عن رأيه في كل منهم. ويعرف عدداً كبيراً من الشعراء والكتّاب معرفة شخصية. وهؤلاء يهدونه نسخاً من كتبهم. ويقدم الى كافكا تقارير شفهية عديدة عن المسرحيات الكثيرة التي شاهدها. وهو نفسه يكتب الشعر والدراما. لابد، إذاً، أن يكون كتاب «أحاديث مع كافكا» واحداً من أهم الكتب «الوثائقية» التي وضعت عن كافكا، إن لم يكن أهمها.

لكن هذا الكتاب ليس هكذا. وما من دارس رصين من دارسي كافكا في العالم يعتبره مرجعاً رصيناً. وإذا استشهد دارس جادّ بجملة من هذا الكتاب، وهذا نادر، فإنه يفعل ذلك معرباً عن شكه في صحة هذا المصدر.

ماحقيقة هذا الكتاب إذاً؟ وما حقيقة كاتبه؟

ولد غوستاف يانوش عام ١٩٠٣ في المانيا. وفي سن الخامسة انتقل مع أهله الى براغ، حيث عمل والده نجاراً في «مؤسسة التأمين على حوادث العمال»، التي كان كافكا يعمل فيها كمستشار قانوني. وكان والدا يانوش يعيشان في شجار دائم، ثم جرى الطلاق بينهما، وانتحر الوالد. في عام ١٩٤٦ حوكم غوستاف يانوش في براغ بتهمة الفساد والاختلاس وسوء استخدام المنصب، وسجن لمدة ثلاثة عشر شهراً.

يدعي يانوش أنه تعرف ـ عن طريق والده ـ على كافكا في عام ١٩٢٠ ، وأجرى هذه الأحاديث معه في ربيع وصيف ذلك العام، وذلك خلال عشرات اللقاءات في مكتب كافكا أو على الطريق بين المكتب والبيت، كما يدعي الكاتب. كان يانوش تلميذاً في مدرسة لم يتجاوز السابعة عشرة، وكان كافكا في السابعة والثلاثين من عمره، وقد كتب ونشر آثاره الخالدة الأولى، وكتب معظم آثاره الخالدة الأخرى.

كتب يانوش كتاب «أحاديث مع كافكا» بعد ثلاثين عاماً من إجراء هذه الأحاديث المزعومة، ونشره في عام ١٩٥١.

قرأت كتاب يانوش في عام ١٩٦٦، وشعرت أنه كتاب مختلق. وقرأته للمرة الثانية في عام ١٩٩٧ ، وتأكدت أنه كتاب مختلق. مختلق بشكل مكشوف للغاية، بل هو كتاب مبتذل. لاشك بوجود كتابات كثيرة عن كافكا ضئيلة أو معدومة القيمة، مثلما هو الحال لدى كل موضوع وعن كل شاعر. وبعد هذا الانشغال الطويل بكافكا (ص ٢٢٦ من هذا المجلد)، يفترض أن أكون قادراً على بعض التمييز بين الغث والسمين فيما كتب عنه. وقناعتي الآن هي أن كتاب «أحاديث مع كافكا» هو الأقل قيمة والأكثر ريبة فيما كتب عن كافكا. وهذه هي الأسباب:

لا يقدم يانوش، في هذا الكتاب، شاعراً مرهف الحس مثلما قدمه أصدقاء ومعارف كافكا، وإنما يقدم إنساناً عادياً جداً تختلف شخصيته كل الاختلاف عن شخصية كافكا الحقيقية. لكل إنسان أسلوبه الخاص في الكتابة وطريقته الخاصة في الحديث. وأسلوب كافكا وطريقته معروفان لدى المتخصصين في أدبه. أما في هذا الكتاب، فليس كافكا هو المتحدث، وإنما يانوش يقوم بمونولوج مع نفسه. ومن يعرف كافكا من مصادر موثوقة، رصينة، لن يصدق ماجاء في هذا الكتاب، الذي يبدو ثرثرة بين صحفي وكاتب صغير يثرثر في أي موضوع حتى ينشر حديثه في صحيفة ما. ومن غير الممكن أن يكون كافكا الحقيقي قد تحدث هكذا.

يانوش يقدم، في كتابه، كافكا يهودياً، صهيونياً، معارضاً للثورة الشيوعية، مزدرياً للجماهير، ثرثاراً، ضحلاً، جاهلاً أمور السياسة، يملك جواباً عن كل سؤال: «ماهي الحياة؟ ماهو الموت؟ ماهي الخطيئة؟ ماهي الحقيقة؟ ماهي الحرب؟» الخ... والقارىء غير المتخصص الذي يقرأ هذا الكتاب، يظن أن واضعه كاتب كبير أو صحفي قدير على الأقل («تحدثنا عن قوانين جمهورية أفلاطون، التي قرأتها في طبعة دار نشر ديدريش. وأبديت شكوكي في أن يكون أفلاطون قد أخرج الشعراء من جمهوريته»). لكن لابد للقارىء الذي يعلم أن واضع الكتاب هو يافع لا يزيد عمره عن سبعة عشر عاماً أن يعجب لوقاحة هذا الفتى وظنه أن تزويره لن يكتشف.

يدعي أنه تحدث مع كافكا عن كتاب معين. لكن تبين فيما بعد أن هذا الكتاب صدر بعد أربع سنوات من الحديث المزعوم.

وكافكا يعطي آراءه في كتب لم يقرأها. حالما يريه يانوش كتاباً ـ وهذا يحدث عشرات المرات حسب زعمه ـ يقوم كافكا على الفور بالحكم

عليِ الكتاب، دون أن يكون قد قرأه. وتبدو معظم أقوال كافكا وكأنها حِكَم. لماذا لم يدونها بنفسه، وفضّل أن ينقلها عنه يافع مجهول الاسم؟

* * *

لكن كافكا لم يعط، طوال حياته، أي حديث صحفي، ولم يشارك في النقاشات الأدبية والسياسية في الصحف. لماذا ينبغي علينا أن نصدّق أنه أعطى أحاديث، يبلغ حجمها ١٥٦ صفحة، الى يافع عمره ١٧ عاماً؟

وآخر موضوع كان كافكا يتحدث به مع أصدقائه هو كتابته. ولسنا مضطرين للتصديق أنه تحدث عن ماهية كتابته مع تلميذ مدرسة.

واسم غوستاف يانوش لا يرد في يوميات كافكا، هذه اليوميات التي يرد فيها كل من التقى كافكا، ولو كان طبّاخة أهله، أو خادماً في المؤسسة التي يعمل فيها.

وفي سيرة حياة كافكا، المعروفة تفاصيلها كل المعرفة، نقرأ أنه في الفترة التي يدعي يانوش أنه أجرى أحاديثه معه كان في إجازة مرضية في إيطاليا، وبدأ مراسلاته مع ميلينا، وزار فيينا، وفسخ خطوبته مع يولي فوريتسك، وصدر كتابه **طبيب ريفي**، وقبل ذلك بأشهر كتب **رسالة الى الوالد**. وفي هذه الفترة سيلتقي مع تلميذ مدرسة نحو مائة مرة، ويعطيه أحاديث هامة؟

في الأسطر الأولى من كتابه يذكر يانوش أنه قُدّم إلى كافكا «في آخر آذار ١٩٢٠». وبعد بضع صفحات يكتب الجملة التالية: «بعد ثلاثة أسابيع من اللقاء الأول مع فرانز كافكا جرى المشوار الأول معه». و«الحديث» التالي يبدأه يانوش هكذا: «بعد بضعة أيام...» وكل هذا لايمكن أن يكون صحيحاً. لابعد أيام ولابعد أسابيع يمكن أن يكون يانوش التقى كافكا. إذ أن كافكا غادر براغ في مطلع نيسان وعاد إليها في مطلع تموز.

بعد عام من نشر كتاب «أحاديث مع كافكا»، نشرت رسائل كافكا إلى ميلينا. وفي إحدى هذه الرسائل ذكر كافكا اسم يانوش... **بصفته صبياً مزعجاً للغاية بالنسبة إليّ.**

وفي عام ١٩٦٨ نشر يانوش «طبعة موسّعة» لأحاديثه، بلغت نحو مائتي حديث، جرت، كما يدعي، خلال نحو مائتي لقاء مع كافكا.

* * *

عندما يصبح إنسان ما مشهوراً، يقوم بعض معارفه بتضخيم تعارفهم به، ولاسيما عندما يعود هذا التضخيم على صاحبه بشهرة وفائدة مادية (فتاة صغيرة كانت جارة لكافكا، كتبت فيما بعد مقالة مؤلفة من ثلاث صفحات بعنوان: "أحاديث مع كافكا في المصعد".

في خمسينيات القرن العشرين بدأت التفسيرات العلمية لآثار كافكا تلغي التفسير الديني الذي ساد حتى ذلك الحين عن طريق ماكس برود، والذي راح يكتب بكل غضب معارضاً هذه التفسيرات. وتقديري الشخصي هو أن كتاب "أحاديث مع كافكا" الذي كتبه غوستاف يانوش، إنما قد اختلق بمعونة أو ـ على الأقل ـ بمعرفة ماكس برود.

* * *

في سن الثانية والثالثة عشر رغب كافكا أن يجد نفسه **في اليهودية**. وقد عبر عن ذلك بالتفصيل في **رسالة إلى الوالد**، التي كتبها وهو في سن السادسة والثلاثين. لكن هذه الرغبة كانت ناجمة عن بحثه عن نجاة من والده المتسلط، هذا الوالد الذي كان نفسه قد تخلى عن يهوديته.

لم يتلق كافكا أي تربية دينية عند أهله. ولم يكن يعترف بيهوديته إلا إذا كان مضطراً. ولكافكا أقوال عديدة في رسائله إلى صديقته ميلينا تنم

عن عدم استلطافه لليهود. ففي رسالة مؤرخة في ١٣ حزيران ١٩٢٠ كتب كافكا: **رأيك باليهود الذين تعرفينهم طيب أكثر من اللازم. أحياناً أتمنى أن أحشرهم جميعاً (بما فيهم أنا) في الدُرج، وأنتظر، ثم أسحب الدرج قليلاً كي أرى فيما إذا كانوا اختنقوا جميعاً؛ وإذا لم يكن هذا قد حدث، فأغلق الدرج، وأعيد العملية هكذا حتى النهاية.**

وفي رسالة أخرى ـ بتاريخ ٣١ آب ١٩٢٠ ـ يذكر كافكا **أطباء يهوداً يسدون لحاهم، قساة ضد اليهود والمسيحيين.**

في عام ١٩١٢ قرأ كافكا الإنجيل (وفيما بعد قرأ التوراة).

ولكافكا جملة مشهورة تقول: **لم ترشدني يد المسيحية في الحياة مثل كيركيجارد، ولم ألتقط الطرف الأخير من رداء الصلاة اليهودي مثل الصهاينة.**

في أواخر تموز ١٩٢٢ عرض على كافكا رئاسة تحرير مجلة «اليهودي». وقد رفض هذا العرض، وذكر سبب رفضه بأنه **فقدان كل أرضية يهودية تحت الأقدام.**

وقبل وفاته بأسابيع كتب إلى والد صديقته دورا ديامانت، التي كانت ترعاه في المستشفى، رسالة يرجوه فيها السماح له بالزواج من ابنته. ورغم أن والد دورا كان يهودياً ورجل دين، فقد ذكر له كافكا في رسالته بصراحة أنه ليس **يهودياً مؤمناً.**

وفي مجموع آثار كافكا لايوجد شخصية يهودية وحيدة.

ولايوجد في الألمانية دراسة واحدة عما يسمى في العربية «صهيونية كافكا»، ولامقالة عن تلقّي آثار كافكا في فلسطين المحتلة.

«ببليوغرافيا كافكا الدولية» تذكر دراستين في اللغة العبرية عن كافكا. الأولى عن قصة **الانمساخ**، وتقع في ٢١٩ صفحة. والفكرة الأساسية فيها هي أن حجرة غريغور سامسا هي ذاته التي يدور فيها صراعه الداخلي، وإخفاق غريغور في الخروج من حجرته يمثل إخفاقه في الخروج من ذاته. وثمة مجالان في القصة: مجال الأسرة ومجال المجتمع (الطبيب يمثل العلم، وصانع الأقفال يمثل التقنية، والكمان يمثل الفن). والدراسة الثانية بعنوان «طريق التردد/ضروب الشك عند كافكا». في هذه الدراسة يتخذ كاتبها رواية **القلعة** مثالاً على عدم وجود «مفتاح» واضح لفهم آثار كافكا. لامفتاح ديني ولا بسيكولوجي ولااجتماعي.

وكلتا الدراستين لاتذكران شيئاً عما يسمى في العربية «صهيونية كافكا».

ولم يكن كافكا ينتمي إلى جماعة سكانية انتماء كاملاً. كان مواطناً في مملكة بوهيميا التابعة لامبراطورية النمسا ـ المجر. وبعد انهيارها في أعقاب الحرب العالمية الأولى وتشكيل دولة تشيكوسلوفاكيا في عام ١٩١٨، أصبح مواطناً تشيكوسلوفاكياً. وبعد انتشار آثاره الواسع في النصف الثاني من القرن العشرين باتت ألمانيا والنمسا وجمهورية التشيك تتنازع على تبنّيه.

كانت اللغة الألمانية هي لغة الحديث الوحيدة في بيت أهل كافكا في براغ. وكانت ثقافة كافكا هي الثقافة الألمانية. وكتب باللغة الألمانية دون أن يحمل جنسية ألمانية. ولم يكن يميل إلى الشعب الألماني مثل ميله إلى الشعب التشيكي. وكان يتقن اللغتين التشيكية والفرنسية، ويلمّ بالانكليزية والإيطالية.

كان كافكا بلا وطن حقيقي، وظل طوال حياته في موقف المنفيّ.

وكان لديه حنين كبير إلى الغربة. ومنذ عام ١٩٠٧ راودته فكرة الهجرة من براغ، **هذه العجوز**، عندما كان موظفاً في شركة التأمين الإيطالية جنرالي، والجلوس **على كراسي في بلدان نائية جداً**، والنظر من نوافذ المكتب ومشاهدة **حقول قصب السكر أو مقابر إسلامية.**

لم يغترب كافكا، لكنه سمع الكثير من خاله، الذي عمل في بنما وأفريقيا والصين وكندا. وقد انعكست تجارب خاله في كثير من قصصه. أدخل روسيا إلى بعض نصوصه، مثل قصة **الحكم** ونص **سكة حديد كالدا**؛ وتابع تطورات ثورة عام ١٩١٧ باهتمام وتعاطف كبيرين. وعن أمريكا كتب روايته الأولى **المفقود**، التي نشرت بعد وفاته بعنوان «أمريكا».

في تشرين الثاني عام ١٩٢٣، أي قبل وفاته بنحو سبعة أشهر، كتب كافكا إلى صديقته ميلينا: **كنت أريد أن أسافر في تشرين الأول إلى فلسطين. ولم يكن من شأن هذا طبعاً أن يحدث قط. فقد كان الأمر مجرد تخيل، كما يتخيل امرؤ مقتنع أنه لن يغادر سريره أبداً. وإذا كنت لن أغادر سريري بعد الآن، فلماذا لا أسافر حتى فلسطين على الأقل؟**

بين أيلول ١٩٢٣ وآذار ١٩٢٤ أقام كافكا في برلين. وكان مع صديقة جديدة شابة هي دورا ديامانت Dora Diamant التي كانت ترعى شؤونه، إذ كان مريضاً واهن القوى. وكان الاثنان يقطنان شقة صغيرة في منزل يقع في طرف المدينة (شارع غرون فالد رقم ١٣). ومازال هذا المنزل قائماً حتى الآن. وفي مطلع عام ١٩٩٣ قامت سلطة من سلطات «الجمهورية النمساوية» بتثبيت لوحة على مدخل المنزل، أرادت بها تكريم «الكاتب النمساوي فرانز كافكا». وقد نشرت الصحف الألمانية صورة المنزل تحت عنوان «فرانز كافكا في برلين».

وبهذه المناسبة كتب ناقد مايلي: «والآن إلى من ينتمي كافكا.. الذي عاش في براغ. وكتب باللغة الألمانية، ولم يعد في ميسوره أن يصد عمليات الاستيلاء عليه؟ لاشك أن براغ وبلاد التشيك والسلوفاك كانت تحت حكم الامبراطورية النمساوية. لكن أليس من الغريب أن تكرّم (جمهورية النمسا الحالية كاتباً كان مواطناً من مواطني (امبراطورية النمسا القيصرية والملكية)؟ وفي تشيكوسلوفاكيا الشيوعية أيضاً لم يكن كافكا محبوباً لأنه لم يصنَّف كاتباً من كتاب الواقعية الاشتراكية. وحتى الآن لم يكرَّم بصفته شاعراً تشيكياً. صحيح أن كافكا توفي في النمسا، في مصح بالقرب من فيينا، لكنه دفن في براغ، المدينة التي ولد وأمضى طوال حياته فيها. ويقال إن كافكا كان يود في أواخر أيامه أن يهاجر إلى فلسطين. فماذا كان حدث لو فعل ذلك وعاش بعض الوقت في فلسطين؟ أما كان من شأنه أن يسمى كاتباً فلسطينياً؟ (*).

ولعل أهل برلين يكتشفون أن كافكا إنما كان كاتباً برلينياً، لأنه سكن في برلين. ولاغرو في ذلك، ففي عام ١٩٨٨ ابتاعت حكومة ألمانيا الاتحادية في بون مخطوطة رواية **المحاكمة** بمبلغ ١,١ مليون جنيه استرليني.

(*) شالوم بن - خورين Schalom Ben - Chorin (١٩١٣ - ١٩٩٩) كاتب وفيلسوف ألماني يهودي، ولد في ألمانيا وأقام في فلسطين منذ عام ١٩٣٥. كتب أكثر من ثلاثين كتاباً (باللغة الألمانية فقط) نشرت في ألمانيا. كان يدعو إلى فصل الدين عن الدولة، وإلى إقامة دولة فلسطينية تضم العرب واليهود. قال في عام ١٩٩٣: «أنا أيضاً كنت فلسطينياً. لقد كنت أحمل جواز سفر فلسطينياً قبل أن يحمل ياسر عرفات مثل هذا الجواز».
وربما كان السؤال جائزاً: ماذا كان حدث، لو كان كافكا قد قدم إلى فلسطين قبيل وفاته، ثم دفن جثمانه في القدس مثلاً... أو ربما في أريحا؟ (ا. و).

إن مشكلة قومية كافكا تبدو وكأنها واحدة من مشكلات **يوزف ك.** وعلى كل حال فإن الموضوع هو موضوع كافكاوي. لكن ماذا يعني هذا؟»

٧ ـ صديقة كافكا

يقال إن علاقات كافكا مع النساء ما زالت تمثل صفحة بيضاء لم يملأها الدارسون والباحثون. وهذا القول لا يتناقض مع حقيقة وجود (لغاية عام ١٩٩٣) واحد وخمسين كتاباً باللغة الألمانية عن هذه العلاقات؛ إذ أن الموضوع واسع ومتشعب. لكن هناك معلومات متناقضة عن ولع كافكا بالنساء من طرف، وزهده فيهن من طرف آخر. ولا شك أن علاقات كافكا مع النساء كانت معقدة و«فوضوية»، بالكاد كانت علاقات سارة، ومن النادر أن كانت موفقة.

وغالباً ما كان الحب لدى كافكا ينشأ من خلال الكلمة المكتوبة. ولدى أهم النساء في حياته، فيليس باور وغرته بلوخ وميلينا، نشأت عواطفه وأحاسيسه من خلال الرسائل.

لم يكن الحب بالنسبة الى كافكا يمثل حرية، وإنما كان يمثل قيداً يأسره، كان **قبضة على الرقبة**، كما كتب كافكا ذات مرة.

في **رسالة الى الوالد** كتب كافكا عن أن خططه للزواج إنما كانت أكبر امتحان في حياته. إذ أن كافكا كان يعتبر الزواج، من طرف، **مقصلة**، ومن طرف آخر هدفاً يصعب عليه تحقيقه.

في تشرين الأول عام ١٩١٩ تعرف كافكا على ميلينا يسنسكا Milena Jesenska في جلسة مع أصدقاء مشتركين في براغ. وخلال الحديث أعلمته عن نيتها ترجمة قصتين له الى اللغة التشيكية.

كان كافكا في السادسة والثلاثين من عمره، وكانت ميلينا في الثالثة والعشرين من عمرها. كان يقيم في براغ، وكانت تقيم في فيينا. كان لديه خطيبة (بعد فيليس باور)، وكانت ميلينا متزوجة. كان كافكا مصاباً بسل الرئة منذ ثلاث سنوات (وزنه ٥٥ كغ وطوله ١٨٢ سم)، وكانت هي متفتحة للحياة ومتعطشة لها. كان هو ضعيف الإرادة، وكانت هي قوية الإرادة.

كانت ميلينا امرأة عصرية، متحررة، جريئة، ذكية، مثقفة، جميلة. وكانت قد عاشت حتى آنذاك «حياة جنونية» (حسب العرف البورجوازي).

وكان والد ميلينا أستاذاً في الطب من عائلة بورجوازية من العائلات التشيكية الكبرى في براغ. كما كان قومياً تشيكياً يكره الألمان واليهود.

وكانت ميلينا ترى في والدها «طاغية أنانياً». وكانت علاقتها به تماثل من بعض الوجوه علاقة كافكا بوالده، إذ كانت علاقة حب - كره.

وقد أحبت ميلينا رجلاً ألمانياً يهودياً من مثقفي براغ، فأدخلها والدها عنوة الى مستشفى للأمراض العصبية. لكنها استطاعت الهرب منها. تزوجت صديقها، وانتقلت معه الى فيينا، فتخلى عنها والدها.

وفي فيينا لم تعش ميلينا حياة زوجية سعيدة.

وعندما تعرفت على كافكا كانت في زيارة الى براغ.

في مطلع نيسان عام ١٩٢٠ أصبح كافكا مرة أخرى غير قادر صحياً على القيام بعمله الوظيفي، فأخذ إجازة مرضية وسافر الى مكان استشفاء (مدينة ميران في شمال ايطاليا). ومن هناك كتب أول رسالة الى ميلينا في فيينا. وكان مطلعها: **لتوه توقف المطر الذي استمر هطوله طوال نهارين**

وليلة؛ وهو حدث يستحق الاحتفال به، وهذا ما أفعله إذ أكتب لك.

ونشأت بين الاثنين مراسلة شخصية تحولت الى حب عنيف، لكن من خلال الكلمة فحسب، ودون لقاء. وكانت المراسلة بين الاثنين يومياً تقريباً. كان كافكا يكتب باللغة الألمانية، وميلينا تكتب باللغة التشيكية.

ومرة تلو المرة دعته ميلينا لزيارتها في فيينا. وتردد كافكا كثيراً.

وأخيراً سافر كافكا الى فيينا (بتاريخ ٢٩ حزيران ١٩٢٠ في طريق عودته من ميران الى براغ)، وأمضى مع ميلينا أربعة أيام شعر خلالها بالسعادة. وقد كتبت ميلينا عن هذه الأيام: «عرفت قلقه قبل أن أعرفه... في الأيام الأربعة التي كان فيها الى جانبي زال عنه قلقه، وكنا نهزأ بهذا القلق. وكان كل شيء واضحاً وبسيطاً. وكان مرضه بالنسبة إلينا في هذه الأيام شيئاً مثل زكام خفيف».

لكن خوف كافكا من قرب دائم زاد نتيجة هذا اللقاء سوءاً. ولم يسمح بلقاء ثان. وصدّ طلبات ميلينا بزيارتها له. لكن شوقه إليها ظل كبيراً، وراح يُعوِّض عنه بالرسائل. كان قلم كافكا جسراً، كما كان سلاحاً ضد الاستئثار بصاحبه، هذا الاستئثار الذي كان أكثر ما يخشاه كافكا. ورسائل كافكا الى ميلينا هي مزيج من الجاذبية والرغبة في الفرار، ونسيج من الولع بالآخر والخوف المَرَضي منه.

وبناء على إلحاح شديد من قبل ميلينا التقى الاثنان، مرة ثانية، ليلة ١٥/١٤ آب ١٩٢٠ في بلدة تقع على الحدود بين النمسا وتشيكوسلوفاكيا.

بين مطلع نيسان وآخر أيلول ١٩٢٠ كتب كافكا الى ميلينا من الرسائل ما يبلغ حجمه نحو ٣٠٠ صفحة.

كانت رسالته الأولى قد بدأت مثلما تبدأ رواية. ومجموع رسائله الى ميلينا تشكل رواية حب عظيمة.

كان الحب بالنسبة لميلينا هو الحياة الحقة. وقيل أنها كانت «عاشقة عظيمة». ووصفها كافكا بأنها **نار حية لم أر مثلها في حياتي**. وفيما بعد قالت: «كان قدري ألا أحب إلا الرجال الضعفاء» (يبدو أنها لم تستطع أن تحب رجلاً قوياً، لأنها ظلت متعلقة بوالدها طوال حياتها، تماماً مثلما ظل كافكا متعلقاً بوالده).

في البدء خاف كافكا من حب ميلينا له، لكنه سرعان ما غرق في هذا الحب: **أحبك كما يحب البحر حصاة صغيرة في قاعه. هكذا تماماً يغمرك حبي**. وفي ٩ آب ١٩٢٠ كتب إليها: **رسائلك هي أجمل ما حدث لي في حياتي**.

ومع ذلك أراد كافكا أكثر من مرة أن يقطع المراسلة: **هذا الابتهاج بالرسائل. ألا تكفي رسالة واحدة؟ يقيناً تكفي، لكن رغم ذلك يتكئ المرء على الكرسي الى أبعد ما يمكن ويشرب الرسائل، ولا يدري شيئاً سوى أنه لا يريد أن يتوقف عن الشرب**. غير أن ميلينا احتفظت بالقيادة الى فترة قصيرة.

لكن هذا الحب كان أكثر عنفاً من أن يتحمله كافكا... المريض، الضعيف، فقطع المراسلة.

لكن ليس نهائياً. فبين أواخر تشرين الأول ١٩٢٠ وأواخر عام ١٩٢٣ كتب كافكا الى ميلينا عدداً من الرسائل يبلغ حجمها ما يقرب من ٤٠ صفحة.

وكانت آخر رسالة بتاريخ ٢٥ كانون الأول ١٩٢٣ ـ أي قبل وفاته

بنحو خمسة أشهر- كتبها من برلين. وكانت آخر جملة فيها: **عنواني منذ بضعة أسابيع هو شارع غرونه فالد رقم ١٣ . والآن «أفضل التحيات». ماذا يحدث إذا سقطت قبل أن تقطع باب الحديقة؟ ربما زادت قوتها. ك.**

في خريف عام ١٩٢١ وفي عام ١٩٢٢ قامت ميلينا بزيارة كافكا في براغ أربع مرات (في منزل أهله). وكان كافكا يدري أن الوقت، وقته، أصبح متأخراً بالنسبة لمثل هذا الحب.

ما هو سر حب ميلينا لكافكا؟

كان كافكا، عندما تعرف على ميلينا، كاتباً غير مشهور. ولم يكن مجموع ما نشره يزيد على مائة وخمسين صفحة. لكن ميلينا اكتشفت أن كافكا شاعر كبير، واكتشفت عبقريته قبل أن يكتشفها أي إنسان آخر من محيطه.

وكانت ميلينا نداً لكافكا الى حد ما. ترجمت الى اللغة التشيكية عدة قطع نثرية من كتابه الأول **تأمل**. كما ترجمت قصص **الحكم والوقاد وتقرير الى أكاديمية**، ونشرتها في مجلات تشيكية تصدر في براغ. وخططت لنشر **الحكم والوقاد والانمساخ** في كتاب واحد (وفي دار نشر شيوعية. لكن الكتاب لم يصدر «لعدم وجود ورق»).

في عامي ١٩٢٠ و ١٩٢١ كتبت ميلينا ثماني رسائل الى ماكس برود حول شخص كافكا وعلاقتها به. وبعد وفاة كافكا كتبت نعياً له ونشرته في صحيفة تشيكية.

هذا النعي وهذه الرسائل هي من أفضل ما كتب حتى الآن عن

شخص كافكا، وتبين أن ميلينا هي أكثر من فهم كافكا وأدبه. «كتبه مدهشة، وهو نفسه أكثر إثارة للدهشة».

في تشرين الأول عام ١٩٢١ سلّم كافكا الى ميلينا جميع مخطوطات يومياته المؤلفة من خمسة عشر دفتراً كبيراً، ورجاها أن لا يرى أحد غيرها هذه اليوميات قبل وفاته. وفي وقت آخر سَلَّمها مخطوطة **رسالة الى الوالد** ومخطوطتي روايتي **المفقود والقلعة**..

وبعد وفاة كافكا سلّمت ميلينا جميع هذه المخطوطات الى ماكس برود.

أما ما حدث لميلينا بعد كافكا، فله دلالته:

في عام ١٩٢٦ نشرت ميلينا مجموعة قصص بعنوان «الطريق الى البساطة».

ومرة قالت: «لقد استغرقت طويلاً حتى أدركت أن التواضع هو أجمل صفة، بل ربما أهم صفة تميز الإنسان».

وفي عام ١٩٣١ انتسبت ميلينا الى الحزب الشيوعي التشيكي (رئيس الحزب بالذات وقّع على قبول انتسابها كونها شخصية معروفة).

وأصبحت ميلينا معلقة سياسية ذات أهمية. وبعض مقالاتها ما زالت تستحق القراءة حتى الآن(*).

(*) في عام ١٩٩٨ قام «معهد علوم الإنسان» في فيينا، بالاشتراك مع «المؤسسة الثقافية الأوروبية»، بتأسيس منحة صحافية باسم «منح ميلينا يسنسكا لمشاريع صحافية طويلة المدى»، هدفها إعطاء صحافيين أوروبيين إمكانية التحرر من واجباتهم اليومية وتكريس وقتهم لتقصي موضوع كبير والكشف عن خلفياته. وتمنح هذه المنح كل عام الى أربعة صحافيين (ا. و).

وعندما احتل هتلر براغ في ١٤ آذار ١٩٣٩ سَلَّمت ميلينا رسائل كافكا لها الى صديق، يعرفه كافكا، يدعى فيلي هاس Willy Haas، وشاركت في حركة المقاومة ضد الغزو النازي. وفي أواخر عام ١٩٣٩ اعتقلها النازيون ووضعوها في معسكر اعتقال توفيت فيه بتاريخ ١٧ أيار ١٩٤٤ (بعد ٢٣ يوماً من وفاة ميلينا تم تحرير معسكر الاعتقال وإطلاق سراح المعتقلين).

وقد ضاعت مذكرات ميلينا ورسائلها الى كافكا.

وفي عام ١٩٥٢ نشر فيلي هاس معظم رسائل كافكا الى ميلينا بعنوان «رسائل الى ميلينا».

وفي عام ١٩٨٣ نشرت «رسائل الى ميلينا» شبه كاملة. وفي «الطبعة النقدية» لمؤلفات كافكا سوف تنشر كاملة لأول مرة.

وقد كُتبت كتب عديدة عن ميلينا يسنسكا. ليس فقط بصفتها صديقة كافكا، وإنما بصفتها نموذجاً لتحرر المرأة في فترة «الثورة الثقافية» التي نشأت في أوروبا في العشرينيات من القرن العشرين. ومن أهم هذه الكتب كتاب كتبته صديقة لها في معسكر الاعتقال بعنوان «سجينة لدى ستالين ولدى هتلر». كما كتبت ابنة ميلينا كتاباً عن أمها.

وفي عام ١٩٩٣ قامت مخرجة مسرحية بتقمص دور ميلينا، فكتبت رسائلها من جديد، وجمعتها مع مختارات من رسائل كافكا الى ميلينا، وقدمت رسائل العاشقين على شكل مسرحية بعنوان «صورة حب مزدوجة».

ومن العجيب أن هذه المسرحية لم تُعْطِ قَطُّ انطباعاً بأنها اجتراء. وقيل أن هذه الرسائل المبتدعة قد تضاهي رسائل كافكا الحقيقية.

وإذا تم اختصار أثر علاقة كافكا بصديقته (وقبلها بخطيبته) على أدبه، فإنه يمكن القول من دون تجاوز إنه لولا علاقة كافكا بفيليس باور لِمَا كتب رواية **المحاكمة**. ولولا علاقته بميلينا لِمَا كتب رواية **القلعة**.

لذا فإنه يصعب جداً فهم رواية **المحاكمة** من دون قراءة رسائل كافكا الى فيليس باور وفهم علاقته بها فهماً كافياً. كما يصعب جداً فهم رواية **القلعة** من دون قراءة رسائل كافكا الى ميلينا وفهم علاقته بها فهماً كافياً.

٨ ـ لماذا كافكا؟

«من يدري فيما إذا كان عبد الله ياصيف موجوداً أصلاً؟ فبعد كل هذه الأيام يبدأ المرء يشك في وجود هذا الرجل. لقد لاحقته عبر مبنى المجمّع، وضللت طريقي عبر ممرات لا نهاية لها، وطرقت ما يقرب من مائة باب. ورغم ذلك كان كل شيء بلا طائل. كان عبد الله ياصيف في كل مكان، ولم يكن في أي مكان. وربما لم يكن في هذا المبنى المسكون بالأشباح سوى وهم نَبَعَ من أدمغة البيروقراطيين. أو أنه اختفى ببساطة، وَمُحِيَ مثلما يمحى اسم من سجل. أو أنه ضاع أثناء محاولته الصعود على أحد جبال الاضبارات، وهو مدفون الآن تحت كومة أوراق يبلغ ارتفاعها أمتاراً. لكن من ناحية أخرى: إن شخصية مسؤولة في الدولة مثل وكيل الوزارة عبد الله ياصيف لا يمكن أن تختفي ببساطة. فهو حقاً واحد من كبار موظفي المجمّع يذكر المرؤوسون اسمه بمهابة واحترام».

هل هذا النص مقطع من رواية **القلعة** لكافكا؟

لا! إنه مطلع مقالة كبيرة نشرتها صحيفة ألمانية بتاريخ ١٨ تموز عام ١٩٩٢ تصف فيها طريقة العمل في دائرة رسمية عربية. وعنوان المقالة هو:

«عبد الله ياصيف في مبنى المجمّع/ ملاحظات من مركز الإدارة الكافكاوي في القاهرة».

تبدو هذه المقالة كأنها نص من نصوص كافكا «الغامضة»، «الخيالية»، «الرمزية»، «المتشائمة»، «المقبضة» (وهذه الصفات هي في الحقيقة أبعد ما تكون عن نصوص كافكا).

ومن يقرأ هذه المقالة يظن أنه يقرأ رواية **القلعة** لكافكا. ومن لا يفهم هذه الرواية التي كتبها كافكا في عام ١٩٢٢ ، عليه أن يدخل الآن الى هذا «المجمّع» في القاهرة... كي يلقى كافكا حياً.

إن كاتب هذه المقالة لا يريد هنا شيئاً سوى أن يلقى شخصاً يستطيع أن يقول له عدد الناس الذين يدخلون الى المجمّع كل يوم (!)

يتألف «مبنى المجمّع» في وسط القاهرة من ثلاثة عشر طابقاً، ويعمل فيه نحو ألفي موظف يتبعون أكثر من عشرين وزارة، يديرون شؤون ملايين الناس «من المهد الى اللحد». يأتي صُحُفِيٌّ ألماني ويريد أن يعرف كم عدد المراجعين الذين يدخلون يومياً الى هذه «القلعة العربية» (!)

هل أدب كافكا بعيد عن المجتمع العربي؟ وهل «يحتاج» هذا المجتمع مثل هذا الأدب؟

هل يشعر قارئ عربي، عندما يدخل الى دائرة رسمية، أنه يدخل الى «قلعة عربية» تماثل «قلعة كافكا»؟

هل يشعر قارئ عربي أن الأمر يهمه في شيء عندما يقرأ الجملة الأولى ـ الشهيرة ـ من رواية المحاكمة؟ **لا بد أن أحداً قد افترى على يوزف ك، إذ اعتقل ذات صباح دون أن يكون من شأنه قد فعل شراً.** (إن يوزف ك يعيش محيطه محكمة تحاكمه، ويعدم دون أن يعرف ذنبه).

هل تحوّل غريغور سامسا (في قصة **الانمساخ**) الى حشرة هو موضوع بعيد عن «حاجات» المجتمع العربي؟ وهل يشعر قارئ هذه القصة العربي أن ما من أحد إلا ويقدره حق قدره؟ أم أنه يشعر أن محيطه إنما ينظر إليه كأنه حشرة؟

وما علاقة قصة، كتبت في أوروبا الوسطى في العقد الثاني من القرن العشرين يحكم فيها أب على ابنه بالموت، بالمجتمع العربي في العقد الأخير من القرن العشرين أو بعده؟

هل عاش أحد من قراء هذه القصة العرب تجربة ابن عربي «يربيه» والده تربية تؤدي الى القضاء على حياته؟

هل عرف أحد من قراء هذه القصة العرب «التربية» من قبل والده وذويه طريقاً لتحقيق الذات، أم عرف هذه «التربية» نوعاً من العقوبة والتأديب ومنع تحقيق الذات؟

والدك يروضك لتصبح أداة طيعة بين يديه. وإذا خالفته نبذك.

وهل تلقى التقدير والاحترام والحب من قبل ذويك؟ أم أن قيمتك بقَدر ما تملك وبقَدر ما تدفع؟

وكيف ينظر مجتمعك إليك؟ هل ينظر إليك بصفتك شخصاً بريئاً؟ ملاكاً وديعاً لم يرتكب خطيئة؟

ربما كان القارئ العربي مهيئاً اليوم لإيجاد نفسه في شخوص كافكا أكثر مما هو القارئ الأوروبي الحالي.

وربما كانت أوضاع المواطن العربي، الفردية والاجتماعية، هي أوضاع «كافكاوية» أكثر مما تكون أوضاع أي قارئ آخر في العالم.

نظراً للسيل من الدراسات عن كافكا تساءل باحث ألماني كبير في عام ١٩٦٥ : «كافكا وما من نهاية؟».

وبعد ثلاثين عاماً على طرح هذا السؤال ما زال الجواب عنه في اللغة الألمانية وفي لغات العالم الحية كافة هو الجواب نفسه الذي أعطاه آنذاك ذلك الباحث: «ما زلنا نقف في البداية».

أما في اللغة العربية فيبدو أن السؤال الصحيح، الآن أيضاً، هو: «كافكا وما من بداية؟»

ملاحظة شخصية

في عام ١٩٥٧ قرأت قصة المسخ التي نشرت في العام نفسه من ترجمة منير البعلبكي عن الانكليزية. وقد أسرتني هذه القصة، دون أن أستطيع القول تماماً لماذا. وشعرت أنها أثر أدبي هام، وأن كافكا سيلعب دوراً في حياتي.

في مطلع عام ١٩٦٣ انتقلت من سوريا الى أوروبا (كان معي نسخة عربية من المسخ. وكانت فيينا محطتي الأولى. ولم أكن أعلم آنذاك أنني وصلت الى محطة القطارات نفسها ـ المحطة الجنوبية ـ التي وصل إليها كافكا قبل ٤٣ عاماً. وكما لم أكن أعلم أن الفندق الصغير الذي أقمت فيه إنما يقع في الحي نفسه ـ المجاور للمحطة ـ الذي أقام فيه كافكا أيامه السعيدة الأربعة).

بعد أن تعلمت قواعد اللغة الألمانية في دورة مكثفة، كان أول كتاب بالألمانية ابتعته هو كتاب يحوي مجموع قصص كافكا.

وفي دراستي للأدب الألماني الحديث ـ في المانيا ـ كان كافكا أحد الكتاب الذين ركزت على دراسة آثارهم.

يقال ان من يهتم بكافكا لا يعد في مقدوره أن يتركه. فمنذ ذلك الحين لم تنقطع علاقتي بكافكا، وما زالت كتبه تأسرني. ومنذ ثلاثين عاماً وأنا أتابع باستمرار الدراسات عنه في الكتب والمجلات الأدبية والصفحات الثقافية في الصحف الألمانية اليومية. وقد قرأت مجموع آثار كافكا، وقرأت

عن أدب كافكا ما يقرب من مائة كتاب وعدة مئات من المقالات. ولا يمر أسبوع دون أن أقرأ فيه مقالاً جديداً عن كافكا (وأظن أنني أستطيع أن أجد كل يوم مقالاً جديداً عنه). وجميع هذه الكتب والمقالات موجودة في مكتبتي. وعند إعداد هذا الكتاب قرأت هذه المقالات كافة للمرة الثانية، كما قرأت جميع آثار كافكا، وجميع المواضع في الكتب عنه، التي كنت قد أشّرت تحتها أثناء قراءتي الأولى، ووضعت هذا الكتاب بناء على هذه القراءات، وقد استغرق العمل فيه نحو خمس سنوات، من أواخر عام ١٩٨٨ الى أواخر عام ١٩٩٣.

ليس هذا الكتاب تأليفاً بحال من الأحوال، فهو بالكاد يحتوي مقطعاً واحدا من تأليفي، وإنما هو مجرد ترجمة وإعداد فقط.

ويمكن وصف عملي في وضع هذا الكتابُ كما يلي: من قراءاتي الكثيرة عن كافكا وقصة **الحكم** قمت بانتقاء الجمل والمقاطع التي رأيتها مناسبة، وترجمتها، وربطتها مع بعضها بعضاً بالطريقة التي رأيتها أفضل. أي أن مئات الكتاب والنقاد والباحثين شاركوا في وضع هذا الكتاب. لكن مسؤوليتي عن هذا الكتاب هي مسؤولية كاملة وكأنه من تأليفي. فالاختيار هو اختياري وحدي. وما أهملته مما قرأته هو أضعاف مما أقدمه هنا.

ولا شك أن كتابات كافكا هي شعر. وهذا ما يتفق عليه دارسو كافكا جميعُهم. ومعروف أنه لا يترجم الشعر إلا شاعر. (يقول، مثلاً، الشاعر أدونيس: «ترجمة الشعر تخص الشعر قبل أن تخص اللغات»). وهذه مقولة صحيحة كلية لا جدال فيها.

وأنا لست شاعراً (وإنما أنا مستخدم يقرأ). لكن الى أن يظهر شاعر عربي يتقن اللغة الألمانية، ويكتشف علاقة روحية تربطه بكافكا، ويترجمه الى العربية ترجمة شعرية جديرة به، فإنني أسمح لنفسي بتقديم كافكا بلغتي الى القارئ العربي الذي لا يعرف الألمانية (يقال أن لكلٍّ كافكاه. وإذا كان هذا صحيحاً، فأنا أيضاً لي كافكاي).

وعزائي في هذا الوضع هو الواقعة التالية:

(لقد قامت التفسيرات الأولى لآثار كافكا على الترجمة الفرنسية لهذه الآثار. وكانت دار غاليمار تنشر هذه الترجمة منذ ثلاثينيّات القرن العشرين. لكن بعد خمسين عاماً تبين أن هذه الترجمة ناقصة جداً، وأقل ما يقال فيها أنها ترجمة سيئة. فهي تحوي أخطاء كثيرة، والمترجم Alexandre Vialette لا يتقن اللغة الألمانية بشكل كاف. وقد سبب هذا فضيحة أدبية كبرى. وفي منتصف الثمانينيّات بُدئ في فرنسا بوضع ترجمة جديدة لمجموع مؤلفات كافكا. ويقال أن هذه الترجمة الجديدة تحتوي أخطاء كبيرة. ويقال أنه من المشكوك فيه جداً أن القراء الفرنسيين يعرفون كافكا على حقيقته. فرواية **المحاكمة** مثلاً موجودة في ثلاث صيغ فرنسية).

في اعدادي لهذا الكتاب رأيت أن لا أذكر سوى بضعة كتاب مشهورين. أما مئات الأسماء الأخرى من النقاد والدارسين والباحثين، فلم أر جدوى من ذكرها. كما لم أر حاجة الى ذكر أسماء الكتب وأرقام الصفحات وعناوين المقالات وتواريخ المجلات والصحف. فهذا الكتاب ليس كتاباً أكاديمياً، وإنما هو مقدم الى قارئ أو كاتب عربي ليس بيده

امكانية التأكد من صحة الاستشهاد. وذكر جميع المراجع والحواشي يعني مضاعفة حجم هذا الكتاب.

وكان من الضروري، أكثر من أي شيء آخر، تقديم «مفاصل» حياة كافكا المذكورة في هذا الكتاب، وإلا فإن نصوص كافكا كلها تبدو مجرد ألغاز غامضة لا يمكن حلها.

وكان لا بد من الإشارة الى آثار كافكا الأخرى من أجل إقامة الترابط الضروري بينها وبين قصة **الحكم**، وإن كانت هذه الآثار غير مترجمة الى العربية أو كانت مترجمة ترجمة مشوهة.

وإذا بدت للقارئ العربي بعض التفاصيل زائدة عن اللزوم هنا، فإنه سيرى ضرورتها إذا تيسر له في المستقبل قراءة آثار كافكا كاملة، وربما دفعة واحدة.

وإذا اكتشف القارئ بعض التناقض في هذا الكتاب، فإن ذلك يعود الى تعدد المشاركين في وضعه.

وهذا الكتاب لا يمثل «تفسيراً جاهزاً» لقصة **الحكم**، تفسيراً كاملاً محكماً يأخذه القارئ على أنه تفسير نهائي، وإنما هو بالأحرى مجرد «إشارات» قد تقود القارئ الذي يريد الاطلاع على عالم كافكا الى مدخل هذا العالم.

إن **الحكم** هي قصيدة أكثر مما تكون قصة. والقصيدة تحتاج الى فضاء. وهذا الكتاب هو محاولة متواضعة لتقديم هذا الفضاء الى القارئ العربي.

وقد يمكن الآن قراءة **الحكم** من جديد، وفهمها وتقدير قيمتها.

وأملي الأكبر أن يكون هذا الكتاب بداية رحلة كافكا الى بلاد العرب... حاملاً معه حقائبه المليئة بالكنوز.

بون/كانون الأول ١٩٩٣

ابراهيم وطفي

ملاحظة إضافية

جرت العادة، لدى ترجمة رواية أو مجموعة قصص، أن يكتب المترجم مقدمة ترمي الى مساعدة القارئ للدخول في عالم الكاتب.

أما في كتاب (الحكم)، الذي يحوي قصة واحدة، فلم يكتف المترجم بكتابة مقدمة لهذه القصة؛ وإنما أضاف إليها أيضاً فصلاً بعنوان «مدخل الى مقدمة»، أي مقدمة مقدمة.

والجديد الثاني في ذلك هو أن المقدمة بلغت ١٢٤ صفحة، ومدخل المقدمة بلغ ٧٢ صفحة، في حين أن حجم القصة، التي هي أصل الكتاب، لم يزد عن ١٤ صفحة.

والجديد الثالث هنا هو ترتيب أقسام الكتاب. فالعادة هي أن تأتي المقدمة في أول الكتاب (ومن هنا جاء اسمها)، أما في كتاب (الحكم) فقد كان الترتيب معكوساً، إذ جاءت القصة في أول الكتاب، ثم تلتها المقدمة، وفي الختام جاء مدخل المقدمة.

لكن هذا الترتيب ليس ترتيباً معكوساً سوى في الظاهر. أما في الحقيقة فهو ترتيب ضروري. وسيراه القارئ ترتيباً صحيحاً إذا لبّى دعوة المترجم لقراءة الكتاب مرة ثانية. هنا يمكن للقارئ أن يعود الى القراءة مرة أخرى معيداً في ذهنه ترتيب أقسام الكتاب: مدخل الى مقدمة، مقدمة، قصة.

مرماغن في ١٩٩٦/٧/٢١ — ا. و

Es war an einem Sonntagvormittag im schönsten
Frühjahr. Georg Bendemann, ein junger Kaufmann,
saß in seinem Privatzimmer im ersten Stock eines
der niedrigen leichtgebauten Häuser, die entlang
des Flusses in einer langen Reihe fast nur in der
Höhe und Färbung unterschieden sich hinzogen. Er
hatte gerade einen Brief an einen sich jetzt im
Ausland befindenden Jugendfreund beendet,
verschloß ~~den Brief~~ ihn in spielerischer Langsamkeit
und ~~sah hinaus~~ sah dann, den einen Ellbo-
gen auf den Schreibtisch gestützt, aus dem Fenster
auf den Fluß, die Brücke und die Anhöhen
am anderen Ufer mit ihrem schwachen Grün.
Er dachte darüber nach, wie dieser Freund, mit seinem
Fortkommen zuhause unzufrieden, vor Jahren schon
nach Rußland sich förmlich geflüchtet hatte. Nun
betrieb er ein Geschäft in Petersburg, das anfangs sich sehr
gut ~~angelassen~~ entwickelt, seit langem aber schon zu stocken schien,
wie der Freund bei seinen immer seltener werden-
den Besuchen klagte. ~~Georg dagegen war in der~~
~~Heimat geblieben~~ So arbeitete er sich in der Fremde
nutzlos ab, der fremdartige Vollbart verdeckte nur
schlecht das seit den Kinderjahren wohlbekannte
Gesicht, dessen gelbe Hautfarbe auf eine sich entwickeln-

مطلع قصة الحكم بخط يد كافكا



توقيع كافكا على طابع بريدي أصدرته حكومة المانيا الاتحادية في عام ١٩٨٣ بمناسبة مرور مائة عام على ميلاد الشاعر.



غلاف طبعة عام ١٩٩٣

الرسم بريشة فرانز كافكا

zur Freude seiner Eltern gewesen war. Noch hielt er sich mit schwächer werdenden Händen fest, erspähte zwischen den Geländerstangen einen Autoomnibus, der mit Leichtigkeit seinen Fall übertönen würde, rief leise: „Liebe Eltern, ich habe Euch doch immer geliebt", und ließ sich herabfallen.

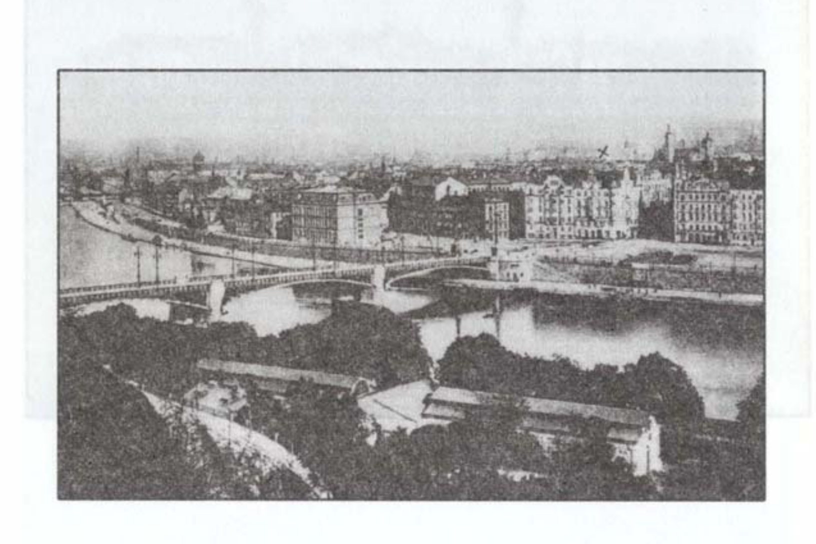
In diesem Augenblick ging über die Brücke ein geradezu unendlicher Verkehr.

23 Diese Geschichte „das Urteil" habe ich in der Nacht vom 22 zum 23 von 10 Uhr abends bis 6 Uhr früh in einem Zug geschrieben. Die vom Sitzen steif gewordenen Beine konnte ich kaum unter dem Schreibtisch hervorziehen. Die fürchterliche Anstrengung und Freude, wie sich die Geschichte vor mir entwickelte, wie ich in einem Gewässer vorwärtskam. Mehrmals in dieser Nacht trug ich mein Gewicht auf dem Rücken. Wie alles gesagt werden kann, wie für alle, für die fremdesten Einfälle ein großes Feuer bereitet ist, in dem sie vergehen und auferstehen. Wie es vor dem Fenster blau wurde. Ein Wagen fuhr. Zwei Männer

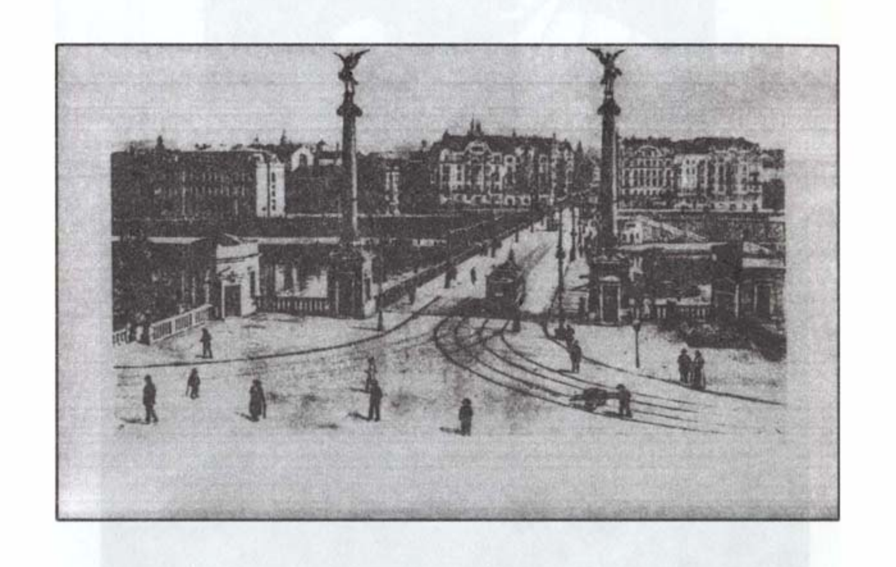
نهاية قصة الحكم وبداية يومية ٢٣ أيلول ١٩١٢ بخط يد كافكا



فرانز كافكا وفيليس باور ـ تموز ١٩١٧



براغ في عام ١٩١٢ . في الطابق الأعلى من البناء المشار إليه بإرشارة (X) والواقع في شارع نيكلاس رقم ٣٦ سكنت أسرة كافكا من حزيران ١٩٠٧ حتى تشرين الثاني ١٩١٣ .
في هذه الشقة كتب كافكا: **الحكم و الانمساخ و المفقود.**



جسر كارل في براغ، الجسر الذي سقط جيورج بندمان من فوقه.

وفي هذه اللحظة سرت فوق الجسر حركة مرور لا متناهية حقاً

الكتاب الثاني

الـوقـاد

حين دخل كارل روسمان ذو الستة عشر عاماً، الذي أرسله والداه الفقيران الى أمريكا لأن خادمةً كانت قد أغوته وأنجبت منه طفلاً، على ظهر السفينة، التي أصبحت تسير ببطء، الى ميناء نيويورك، رأى تمثال إلهة الحرية، الذي كان قد لاحظه منذ فترة طويلة، في ضوء شمس زادت قوته فجأة. وكان ذراع التمثال الذي يحمل سيفاً يرتفع وكأنه رفع حديثاً، تلفّه نسائم طليقة.

«ما أشد ارتفاعه!»، قال في ذات نفسه، وإذ لم يفكر أبداً بمفارقة مكانه، فقد راح حشد الحمالين المتزايدين باستمرار والمارّين أمامه يدفعونه شيئاً فشيئاً حتى وصل الى حافة ظهر السفينة.

ومرّ أمامه شاب كان قد تعرف عليه بشكل عابر خلال الرحلة، وقال: «نعم، أليس لديك رغبة في النزول؟» «إنني مستعد»، قال كارل وهو ينظر إليه ضاحكاً، ورفع حقيبته على كتفه، اغتراراً بنفسه ولأنه كان فتى قوياً. لكنه فيما كان ينظر الى ما وراء الشاب الذي راح يبتعد مع الآخرين وهو يلوّح عصاه بعض الشيء، لاحظ مذهولاً أنه نسي مظلته في أسفل السفينة. وعلى عجل رجا الشابَ الذي لم يكن يبدو في غاية السعادة أن يتكرم وينتظر لحظة عند حقيبته، ثم شمل الموقف بنظرة لكي يجد طريقه عند عودته، وانطلق مسرعاً. وفي الأسفل وجد مع الأسف ممراً كان خليقاً أن يقصّر طريقه كثيراً، مغلقاً لأول مرة، الأمر الذي يتعلق على الأرجح بإنزال

جميع الركاب؛ وتوجب عليه أن يبحث في عناء عن طريقه عبر عدد كبير من الغرف الصغيرة وعلى سلالم قصيرة راحت تتبع بعضها بعضاً وعبر ممرات متعرجة باستمرار وعبر غرفة خالية تحوي طاولة مكتب مهجورة، حتى أضاع طريقه فعلاً وبالكلية، إذ أنه لم يكن قد سار في هذا الطريق سوى مرة أو مرتين ودائماً برفقة آخرين. وفي حيرته، ولأنه لم يلق إنساناً ولم يعد يسمع سوى وقع آلاف الأقدام فوقه، التي راح حفيفها يستمر، ولاحظ من بُعد الأعمال الأخيرة للآلات، التي كانت قد توقفت، وكأنها تلفظ أنفاسها، فقد شرع، دون تفكير، في قرع باب صغير ما توقف أمامه في هيامه وتخبّطه.

ونادى صوت من الداخل: «الباب مفتوح». وبارتياح صادق فتح كارل الباب. «لماذا تضرب الباب بشكل جنوني هكذا؟» سأل رجل عملاق وهو لا يكاد ينظر الى كارل. ومن خلال كوّة منوَر علوية سقط ضوء خابٍ مستهلَك منذ فترة طويلة في أعلى السفينة في القمرة البائسة التي كان ينتصب فيها سرير وخزانة وكرسي كبير والرجل الى جانب بعضها بعضاً وكأنها مخزّنة. وقال كارل: «أثناء الرحلة لم ألاحظ الأمر أبداً، لكنها سفينة ضخمة بشكل مخيف». «نعم، هذا صحيح»، قال الرجل بشيء من الفخر، دون أن يتوقف عن معالجة قفل حقيبة صغيرة راح يضغط عليه بكلتا يديه لكي يتنصّت على فتح وإقفال المزلاج. وواصل الرجل كلامه قائلاً: «ادخل! لماذا لا تدخل! إنك لن تقف خارج الباب!» فسأله كارل: «ألا أزعج؟» «آه، كيف ستزعج إذاً؟» باحثاً عن أن يطمئن نفسه، إذ كان قد سمع الكثير عن المخاطر التي تهدد القادمين الجدد الى أمريكا ولا سيما من قبل الايرلنديين، سأل كارل: «هل أنت الماني؟» وأجاب الرجل: «نعم، نعم، أنا الماني». وظل كارل متردداً. وهنا أمسك الرجل مقبض الباب على حين غرة، ومع الباب

الذي أغلقه بسرعة دفع كارل إليه في الداخل. «لا أحتمل أن ينظر المرء إليّ من الممر»، قال الرجل الذي عاد الى العمل بحقيبته، «يمرّ كل امرئ وينظر الى الداخل. ما من أحد يحتمل هذا!» «لكن الممر خال كلياً»، قال كارل الذي وقف معصوراً الى قائمة السرير. «نعم الآن»، قال الرجل. ففكر كارل: «الموضوع هو موضوع الآن. مع الرجل يصعب الحديث». وقال الرجل: «استلق على السرير، فلديك مكان أكثر». اندسّ كارل ما استطاع وضحك بصوت عال على المحاولة الأولى غير المجدية للقفز على السرير. لكنه ما كاد أن يكون في السرير حتى نادى: «العياذ بالله، لقد نسيت حقيبتي كلياً!» «أين هي؟» «فوق، على سطح السفينة. وثمة أحد المعارف ينتبه إليها. ما اسمه يا ترى؟» وسحب بطاقة زيارة من كيس سري كانت والدته قد خاطته له في بطانة سترته. «بوتّرباوم، فرانز بوتّرباوم». «هل أنت بحاجة ماسّة الى الحقيبة؟» «طبعاً». «لماذا سلّمتها إذاً الى إنسان غريب؟» «كنت قد نسيت مظلتي في الأسفل وجريت كي أحضرها، لكنني لم أشأ أن أحمل الحقيبة معي. ثم انني، بالإضافة الى ذلك، أضعت الطريق». «هل أنت وحيد؟ دون مرافقة؟» «نعم. إنني وحيد». وعبرت فكرة رأس كارل، «ربما كان عليّ أن أتمسك بهذا الرجل، أين أجد قريباً صديقاً أفضل». «والآن فقدت الحقيبة أيضاً. ولا أتحدث عن المظلة». وجلس الرجل على الكرسي وكأن قضية كارل كسبت بعض اهتمامه. «لكنني أعتقد أن الحقيبة لم تُفقد بعد». «الاعتقاد يقرّ العين»، قال الرجل وحكّ بشدة شعره الأسود القصير الكثيف، «على السفينة تتبدل العادات بتبدل المرافئ. في هامبورج كان من شأن بوتّرباوم ربما أن يحرس الحقيبة، أما هنا فلا أثر للاثنين على الأرجح جداً». «يجب عليّ إذاً أن أرى على الفور في الأعلى»، قال كارل وتطلع حوله كي يعرف كيف يمكنه أن يخرج. «ابق وكفى»، قال الرجل ودفعه بيده على صدره بخشونة، فوقع على السرير. «لماذا إذاً؟» سأل كارل

بامتعاض. «لأنه لا فائدة من ذلك»، قال الرجل، «بعد برهة قصيرة سأذهب أنا أيضاً، فنذهب إذاً سوية. إما أن تكون الحقيبة قد سرقت، فما من عون، وإما أن يكون الرجل قد تركها في مكانها، فنجدها بشكل أفضل عندما تفرغ السفينة كلياً، كما نجد مظلتك أيضاً». «هل تعرف السفينة جيداً؟» سأل كارل مرتاباً وبدا له أن ثمة شيئاً ما خفياً خلف الفكرة المقنعة في الحالة العادية بأنه من شأن العثور على حاجاته أن يكون أكثر سهولة على السفينة الفارغة. «إنني وقاد سفينة»، قال الرجل. «أنت وقاد سفينة!» هتف كارل فرحاً وكأن هذا يتجاوز كل توقع، وأنعم النظر، وهو يتكئ على مرفقيه، الى الرجل. «تماماً أمام القمرة التي كنت أنام فيها مع السلوفاكي كان ثمة كوة يمكن للمرء أن ينظر من خلالها الى غرفة الآلات». «نعم، هناك كنت أعمل»، قال الوقاد. «كنت دائماً أهتم بالأمور التقنية»، قال كارل الذي ظل في نسق تفكير محدد، «ويقيناً كنت خليقاً أن أصبح مهندساً فيما بعد لو لم يتوجب عليّ أن أسافر الى أمريكا». «لماذا توجب عليك أن تسافر إذاً؟» «لا عليك!» قال كارل وطرح القصة كلها بإشارة من يده. ونظر الى الوقاد مبتسماً وكأنه يرجوه عدم المؤاخذة حتى على ما لم يحدثه به. «لا بد أنه كان هناك سبب»، قال الوقاد، ولم يُعرف فيما إذا كان يريد أن يطلب قصة هذا السبب أم أن يتفادى سماعها. «في مقدوري الآن أنا أيضاً أن أصبح وقاداً»، قال كارل، «عند والديّ سيّان الآن ماذا أصبح». «مكان عملي سيصبح شاغراً»، قال الوقاد، وفي وعي كامل لما قاله وضع يديه في جيبي سرواله وألقى ساقيه، اللتين ترتديان سروالاً مجعّداً وكأنه من جلد ذا لون رمادي مثل لون الحديد، على السرير كي يمددهما. وتوجّب على كارل أن يتحرك أكثر نحو الحائط. «ستغادر السفينة؟» «نعم، سوف نغادر السفينة اليوم». «لماذا؟ ألا يعجبك الأمر؟» «هذه هي الظروف، وما يقرر ليس دائماً فيما إذا كان الأمر يعجب أم لا. وللمناسبة، أنت على صواب، إن الأمر لا

يعجبني أيضاً. وعلى الأرجح لا تفكر جدياً أن تصبح وقاداً، لكن في هذه الحالة بالذات يمكن للمرء أن يصبحه بسهولة أكثر. من ناحيتي أنصحك بشكل قاطع أن لا تصبح وقاداً. إذا كنت تريد أن تدرس في أوروبا، فلماذا لا تريد ذلك هنا؟ فالجامعات الأمريكية هي أفضل من الأوروبية بشكل لا يقارن». «ممكن حقاً»، قال كارل، «لكنني لا أكاد أملك مالاً للدراسة. صحيح أنني قرأت عن شخص ما كان يعمل نهاراً في متجر ويدرس ليلاً، حتى أصبح دكتوراً وعمدة مدينة على ما أظن، لكن ذلك يحتاج الى قدر كبير من المثابرة، أليس كذلك؟ وأخشى أن ذلك ينقصني. وبالإضافة الى ذلك، فإنني لم أكن تلميذاً جيداً بشكل خاص، وفراق المدرسة لم يكن صعباً عليّ فعلاً. وربما تكون المدارس هنا أكثر صرامة. ولا أعرف شيئاً تقريباً من اللغة الانكليزية. وأظن أن الناس هنا متحاملون على الأجانب بصورة عامة». «هل مررت أنت أيضاً بهذه التجربة؟ نه، حسناً. إنك تناسبني إذاً. انظر، إننا نتواجد على سفينة المانية، وهي تابعة لخط هامبورج - أمريكا الملاحي. لماذا لا نكون كلنا من الألمان؟ لماذا يكون كبير الميكانيكيين رومانياً؟ اسمه شوبال. إنه أمر يدعو للدهشة. وهذا الكلب القذر ينهكنا نحن الألمان على سفينة المانية! لا تظن» - وتقطعت أنفاسه، وتراقصت يده - «أنني أشكو من أجل الشكوى. أدري أنك لا تملك نفوذاً وأنك نفسك صبيّ مسكين. لكن الأمر في غاية السوء». وضرب بقبضته على الطاولة عدة مرات دون أن يحيد نظره عن قبضته أثناء الضرب. «لقد خدمت على سفن كثيرة» - وسمّى عشرين اسماً وراء بعضها بعضاً وكأنها كلمة واحدة، فارتبك كارل كل الارتباك - «وبرعت في عملي، وأثني عليّ، كنت عاملاً أروق لقباطنة السفن التي أعمل عليها، حتى أنني بقيت عدة سنوات على السفينة الشراعية التجارية نفسها» - ونهض وكأن هذه هي ذروة حياته - «وعلى هذه السفينة العتيقة، حيث كل شيء منظّم على الصراط المستقيم،

وحيث لا تُطلب نكتة، هنا لا أصلح لشيء، هنا أقف دائماً في طريق شوبال، أكون تنبلاً، أستحق الطرد. وأحصل على أجري رأفةً بي. هل تفهم هذا؟ أنا لا أفهمه». «لا يجوز لك أن تقبل هذا»، قال كارل بانفعال. وكاد يفقد الشعور أنه كان على أرضية غير ثابتة لسفينة ترسو على ساحل قارة مجهولة، هكذا كان وهو على سرير الوقاد هنا يحس بالاطمئنان وكأنه في بيته. «هل كنت لدى القبطان؟ هل بحثت لديه عن حقك؟» «آه، اذهب، من الأفضل أن تنصرف. لا أريدك هنا. انك لا تسمع ما أقوله وتعطيني نصائح. كيف يمكنني أن أذهب الى القبطان!» وعاد الوقاد الى الجلوس وهو متعب، ووضع وجهه بين راحتيه.

«لا أستطيع أن أعطيه نصيحة أفضل»، قال كارل في ذات نفسه. وبصورة عامة وجد أنه كان من الأحسن له أن يحضر حقيبته، بدلاً من أن يقدم نصائح لا تعتبر سوى نصائح سخيفة. عندما كان والده قد سلّمه الحقيبة بشكل دائم، سأل مازحاً: «كم من الوقت ستبقى معك؟» والآن ربما تكون هذه الحقيبة غالية الثمن قد ضاعت حقاً. وكان العزاء الوحيد هو أنه بالكاد يمكن للوالد أن يعلم شيئاً عن وضعه الحالي، حتى لو تحرّى عنه. ولا يمكن لشركة الملاحة أن تقول أكثر من أنه وصل الى نيويورك. لكن ما أساء كارل هو أنه لم يكن قد استخدم، أو كاد، الأشياء التي كانت في الحقيبة، رغم أنه مثلاً كان بحاجة الى تبديل قميصه منذ مدة طويلة. كان إذاً قد اقتصد في المكان غير الصحيح؛ والآن، حيث من شأنه، في بداية حياته العملية بالذات، أن يكون بحاجة الى الظهور بلباس نظيف، سوف يتوجب عليه أن يظهر في قميص متسخ. أما ما عدا ذلك، فإنه ليس من شأن فقدان الحقيبة أن يكون في غاية السوء، إذ أن الحلة التي يرتديها كانت أفضل من الحلة الموجودة في الحقيبة، والتي لم تكن في الواقع سوى حلة للطوارئ،

كانت والدته قد اضطرت الى رتقها قبيل الرحيل مباشرة. كما أنه تذكّر الآن أن الحقيبة تحوي قطعة من السجق المدخَّن الايطالي كانت الوالدة قد وضعتها له في الحقيبة كهدية خاصة، ولم يكن قد تمكن من أكل سوى الجزء الأصغر منها، وذلك لأنه أثناء الرحلة كان دون شهية كلياً، ولأن الحساء الذي كان يوزَّع على السطح السفلي للسفينة كان يكفيه جداً. لكنه كان بودّه الآن أن يكون السجق في متناول يده لكي يكرّم الوقاد به. إذ أنه يمكن كسب أمثال هؤلاء الناس بسهولة، إذا ما دسّ المرء في يدهم أي شيء زهيد. وكان كارل يعرف ذلك من والده، الذي كان يكسب جميع المستخدمين الصغار الذين يتعامل معهم من الناحية التجارية بتوزيع السيجار عليهم. والآن لم يعد كارل يملك شيئاً للإهداء سوى نقوده، وهو لا يريد أن يمسّ هذه النقود الآن، إذ أنه من الجائز أن يكون قد أضاع الحقيبة. ومرة أخرى عادت أفكاره الى الحقيبة، ولم يقدر الآن فعلاً أن يدرك لماذا كان قد حرَسَها أثناء الرحلة بكل انتباه، بحيث كادت هذه الحراسة تكلّفه نومه، حتى يترك الآن هذه الحقيبة نفسها تنتزع منه بسهولة. وتذكّر الليالي الخمس التي كان يشتبه طيلتها بلا توقف في أمر سلوفاكيّ صغير، كان على بُعد مكانيّ نوم يساراً، بأنه كان يطمع بحقيبته. كان هذا السلوفاكيّ يترقب فحسب أن يغفى كارل أخيراً برهة بعد أن ينتابه الضعف ، حتى يتمكن من سحب الحقيبة إليه بواسطة عصى طويلة كان أثناء النهار يلعب بها دائماً أو يتمرن. نهاراً كان هذا السلوفاكي يبدو بريئاً بشكل كاف، لكن ما يكاد الليل يحلّ، حتى ينهض من وقت لآخر وينظر في وجوم الى حقيبة كارل. وبكل وضوح تمكّن كارل أن يرى ذلك، إذ كان دائماً أحد ما يشعل أحياناً، وهو يشعر بقلق المهاجر، شمعة صغيرة، رغم أن نظام السفينة يمنع ذلك، ويحاول فهم نشرات غير مفهومة صادرة عن وكالات الهجرة. وعندما يكون مثل هذا الضوء على مقربة من كارل، فقد كان في مقدور

هذا أن يأخذ غفوة، أما إذا ابتعد أو ساد الظلام، فإنه كان يتوجب على كارل أن يُبقي عينيه مفتوحتين. وقد أتعبه هذا الجهد حقاً، وربما كان، إذاً، على غير جدوى كلياً. هذا البوتّرباوم، لو يقابله مرة في مكان ما!

في هذه اللحظة دوّت في الهدوء الكامل الذي كان يسود حتى الآن طَرَقاتٌ قادمة من بعيد، وكأنها ناشئة من أقدام أطفال، واقتربت بطنين متزايد، وكانت وقع أقدام رجال هادئ. وعلى ما يبدو كانوا يسيرون في صف، كما كان من الطبيعي في الممر الضيق. وسُمع صوت ارتطام وكأنه صليل أسلحة. وكان كارل على وشك أن يضطجع في الفراش كي يأخذ قسطاً من النوم خالٍ من كل الهموم المتعلقة بالحقيبة والسلوفاكي، فنهض فزعاً ووكز الوقّاد لكي يلفت نظره أخيراً، إذ بدا أن الموكب قد وصل الآن بمقدمته الى الباب. قال الوقاد: «هذه هي فرقة السفينة الموسيقية. لقد عزفوا في الأعلى ويذهبون الآن لحزم أمتعتهم. الآن انتهى كل شيء، وفي مقدورنا أن ننصرف. هيا بنا!» وأمسك كارل من يده، وانتزع في آخر لحظة من على الجدار صورة لمريم العذراء كانت معلقة في إطار فوق الفراش، ودسّها في جيب سترته العلوي، ومسك حقيبته وغادر القمرة مع كارل على عجل.

«سأذهب الآن الى المكتب وأقول رأيي للسادة. لم يبق أحد من الركاب، ولم يعد من الواجب على المرء أن يراعي». وقد أعاد الوقاد هذا القول بأشكال متباينة، وأراد أثناء سيره، برفسات جانبية من قدمه، أن يدعس فأرة كانت تعترض الطريق، لكنه دفعها بسرعة أكبر ليس إلا الى الثقب الذي وصلت إليه في الوقت المناسب. وكان، بصورة عامة، بطيئاً في حركاته، إذ وإن كانت ساقاه طويلتين، فقد كانت ولا شك ثقيلة.

مرّا بقسم من المطبخ، حيث كانت بعض الفتيات بمآزر متسخة ـ كن يرشرشن بعضهن عمداً ـ تغسلن أدوات المطبخ في أحواض كبيرة.

واستدعى الوقاد فتاة تدعى لينه، وطوق خصرها بذراعه، وقادها معه بضع خطوات وهي تلتصق دائماً بذراعه في دلال، وسألها: «الآن يدفعون الأجور. هل تريدين أن تأتي معي؟» «لماذا أجهد نفسي، اجلب لي النقود»، أجابت وانسلّت من تحت ذراعه وجرت. «وأين اصطدت الولد الجميل»، نادت وهي تبتعد، لكنها لم تكن تريد أن تسمع جواباً. وسمعا ضحك جميع الفتيات اللواتي كن قد توقفن عن العمل.

لكنهما واصلا سيرهما وبلغا باباً فوقه جملون أمامي صغير تحمله أعمدة صغيرة مذهبة منحوتة على شكل امرأة. وبدا ذلك بَذَخاً بالنسبة لأثاث سفينة. وكما لاحظ كارل، لم يكن قد أتى قط الى هذه المنطقة، التي كانت على الأرجح أثناء السفر مخصصة لركاب الدرجتين الأولى والثانية، في حين أن الأبواب الفاصلة قد قلعت الآن قبل تنظيف السفينة تنظيفاً شاملاً. وفعلاً التقيا أيضاً بعض الرجال الذين كانوا يحملون مكانس على أكتافهم وألقوا التحية على الوقاد. ودُهش كارل من الحركة الكبيرة. وطبعاً لم يكن وهو على ظهر السفينة قد علم شيئاً كثيراً عن ذلك. وعلى طول الممرات امتدت أيضاً أسلاك توصيلات كهربائية، وكان هناك جرس صغير يُسمع رنينه باستمرار.

طرق الوقاد الباب في احترام، وإذ نوديَ «ادخل»، دعا كارل، بحركة من يده، أن يدخل دون خوف. ودخل كارل، لكنه ظل واقفاً الى جوار الباب. أمام نوافذ الغرفة الثلاث رأى أمواج البحر، وعند تأمل حركتها الطروبة، خفق قلبه وكأنه لم ير البحر طوال خمسة أيام بلا انقطاع. وكانت سفن كبيرة تتقاطع طرقها مع بعضها بعضاً، ولا تستجيب لتلاطم الأمواج إلا بالقدر الذي يسمح به ثقلها. وإذا ضيّق المرء حدقتي عينيه، بدت هذه السفن تتمايل لمجرد ثقلها. وكانت تحمل على صواريها رايات ضيقة العرض

لكنها طويلة، ترفرف يمنة ويسرة رغم كونها مشدودة نتيجة السرعة. ودوّت طلقات تحية عسكرية أُطلقت على الأرجح من سفن حربية، ومرّت مثل هذه السفينة على مسافة غير بعيدة جداً، وكانت فوهات مدافعها، المتألقة بتأثير انعكاسات ضوء الشمس على سطحها المعدني، كأنها مدلّلة من السفرة الآمنة والسويّة ولكن غير الأفقية. ولم يكن بوسع المرء مشاهدة السفن الصغيرة والزوارق، من الباب على الأقل، سوى من بُعد، كيف كانت تدخل الميناء، في عدد كبير، في الفجوات بين السفن الكبيرة. ولكن وراء كل شيء كانت نيويورك تنتصب وتنظر الى كارل بمئات آلاف النوافذ من ناطحات السحاب فيها. أجل، في هذه الغرفة كان المرء يعرف أين هو.

كان ثلاثة من السادة يجلسون حول طاولة مستديرة، الأول ضابط سفينة في زي بحري أزرق، والآخران موظفان من موظفي إدارة المرفأ في زي أمريكي أسود. وعلى الطاولة تكدست عالياً وثائق ومستندات متنوعة راح الضابط، وهو يمسك قلماً بيده، يلقي أولاً نظرة عابرة عليها ثم يناولها الى الآخرين، اللذان راحا يقرآن حيناً أو يكتبان نقلاً عنها، أو يضعان شيئاً منها في محظفتيهما، عندما لا يكون الأول، وهو الذي كان يحدث بلا انقطاع صوتاً خافتاً بأسنانه، يملي على زميله شيئاً ما في محضر.

والى جوار النافذة كان سيد قصير القامة يجلس الى طاولة مكتب وقد أدار ظهره للباب، وراح يقلّب دفاتر حسابات ضخمة مصفوفة فوق رف كتب متين أمامه على ارتفاع رأسه. والى جانبه كان ثمة صندوق نقود مفتوح يبدو فارغاً، من النظرة الأولى على الأقل.

وكانت النافذة الثانية خالية تقدم المنظر الأفضل. لكن بقرب النافذة الثالثة كان سيدان يقفان وهما يتحدثان بصوت غير مرتفع. كان أحدهما يستند جانب النافذة، مرتدياً أيضاً زي السفينة، ويعبث بمقبض سيفه. وذلك

الذي كان يتحدث معه كان يولّي وجهه صوب النافذة، ويكشف بين الفينة والأخرى، بحركة، جزءاً من سلسلة الأوسمة على صدر الآخر. كان يرتدي ملابس مدنية، ويحمل قضيب خيزران صغيراً رفيعاً انتصب جانباً مثل سيف أيضاً، إذ كان حامله يضع كلتا يديه على خاصرتيه.

ولم يكن لدى كارل متسع من الوقت ليشاهد كل شيء، إذ سرعان ما اقترب منهما خادم وسأل الوقادَ عما يريد، وذلك بنظرة تعني أن مكان هذا ليس هنا. وأجاب الوقاد بصوت منخفض، كما سئل، أنه يريد التحدث مع السيد كبير أمناء الصندوق. وفيما يخصه، رفض الخادم هذا الطلب بحركة من يده، لكنه ذهب رغم ذلك الى السيد صاحب دفاتر الحسابات وهو يسير على رؤوس أصابعه، متجنباً في دورة كبيرة الطاولة المستديرة. وتجمّد هذا السيد ـ بدا ذلك واضحاً ـ تحت كلمات الخادم، لكنه استدار أخيراً صوب الرجل الذي يرغب في الحديث إليه، وراح يلوّح بيديه، صادّاً في صرامة، ضد الوقاد، وبدافع السلامة أيضاً ضد الخادم. فعاد الخادم الى الوقاد وقال له بنبرة كأنه يأتمنه شيئاً ما: «انصرف على الفور وبأقصى سرعة!»

بعد هذا الردّ نظر الوقاد الى كارل وكأن هذا هو قلبه يشكو له ألمه بصمت. وبدون طويل تفكير انطلق كارل وجرى عبر الغرفة حتى أنه كاد يمسّ كرسي الضابط مسّاً خفيفاً؛ وجرى الخادم، منحنياً، بذراعين جاهزين للاحتواء، وكأنه يطارد حشرة، لكن كارل كان أول من بلغ طاولة كبير أمناء الصندوق، حيث تمسّك بها استعداداً فيما لو حاول الخادم أن يجذبه.

وطبعاً دّبت الحياة في الغرفة كلها على الفور. فقد قفز ضابط السفينة من على كرسيه. وتطلع السيدان من إدارة المرفأ بهدوء لكن بانتباه، واقترب السيدان الواقفان الى النافذة من بعضهما بعضاً، وتراجع الخادم الذي رأى

أنه لم يعد في المكان الصحيح، حيث أبدى كبار السادة اهتماماً، وراح الوقاد الواقف الى جانب الباب ينتظر متوتراً اللحظة التي قد تصبح فيها معونته ضرورية. وأخيراً قام كبير أمناء الصندوق في كرسيه المريح بحركة دوران كبيرة الى اليمين.

ومن جيبه السري، الذي لم ير بأساً في تعريضه لنظرات هؤلاء الناس، نبش كارل جواز سفره، ووضعه، بدلاً من أي تقديم آخر لنفسه، مفتوحاً على الطاولة. وبدا أن كبير أمناء الصندوق انما يعتبر هذا الجواز شيئاً ثانوياً، إذ نفضه جانباً بأصبعين، الأمر الذي دفع كارل الى إعادة الجواز الى جيبه وكأن هذه المسألة الشكلية قد سوّيت بشكل مُرضٍ.

ثم بدأ قائلاً: «أسمح لنفسي أن أقول أن السيد الوقاد قد لحقه جور حسب رأيي. ثمة شخص هنا يدعى شوبال يقوم بمضايقته. وهو نفسه خدمَ على سفن كثيرة، في مقدوره أن يسمّيها كلها لكم، خدمةً لاقت رضى كاملاً، وهو مجدّ يبغي مصلحة عمله، ولا يمكن فعلاً فهم لماذا يقال أنه يؤدي عمله بشكل سيء على هذه السفينة بالذات، حيث الخدمة ليست صعبة بشكل مفرط كما هي مثلاً على السفن التجارية. لذا لا يمكن أن يكون الأمر سوى مجرد افتراء، هذا الذي يمنع تقدمه ويحرمه من الاعتراف الذي هو خليق بكل تأكيد ألا يعدمه في ظروف أخرى. وأنا لم أقل حول هذا الموضوع سوى ما هو عامّ. أما متاعبه الخاصة، فسوف يعرضها عليكم بنفسه». وكان كارل قد توجه بهذا الحديث الى جميع السادة، وذلك لأن جميعهم أيضاً كانوا يستمعون فعلاً، ولأنه بدا على الأرجح أن يتواجد بينهم جميعاً شخص عادل، أكثر بكثير من أن يكون كبير أمناء الصندوق هو بالذات هذا الشخص العادل. وشطارةً منه كان كارل، بالإضافة الى ذلك، قد أخفى كونه لا يعرف الوقاد سوى منذ فترة قصيرة. وللمناسبة،

كان خليقاً أن يتحدث بشكل أفضل كثيراً لو لم يكن الوجه الأحمر للسيد الذي يحمل قضيب الخيزران الصغير قد أثار الارتباك في نفسه، هذا الوجه الذي رآه لأول مرة من مكان وقوفه الحالي.

«كل شيء صحيح، كلمة كلمة»، قال الوقاد قبل أن يسأله أحد، لا بل قبل أن يلقي أحدهم نظرة إليه إطلاقاً. وكان من شأن هذا التسرّع من قبل الوقاد أن يكون خطأ كبيراً، لو لم يكن السيد حامل الأوسمة، الذي كان، كما برق الآن في ذهن كارل، القبطان على كل حال، قد اتفق مع نفسه فيما بدا على الاستماع الى الوقاد. إذ أنه مدّ يده ونادى الوقاد: «تعال الى هنا!» وذلك بصوت، ثابت، مثل صوت مطرقة. والآن أصبح كل شيء متعلقاً بسلوك الوقاد، إذ فيما يخص عدالة قضيته، فإن كارل لم يكن يساوره أي شك.

ومن حسن الحظ تبين لدى هذه المناسبة أن الوقاد كان قد تجول كثيراً في العالم. فبهدوء نموذجي أخذ من حقيبته الصغيرة، ومن المسكة الأولى، حزمة صغيرة من الأوراق ومفكرة، وذهب بها، وكأن الأمر بديهي، وبتجاهل كامل لكبير أمناء الصندوق، الى القبطان، ونشر مستنداته على حافة النافذة. ولم يسع كبير أمناء الصندوق إلا أن يسعى بنفسه. قال موضحاً: «الرجل مشاكسٌ معروف، وهو في غرفة المحاسبة أكثر مما يكون في غرفة الآلات. لقد أثار اليأس كلياً في نفس شوبال، هذا الإنسان الهادئ». وتوجه الى الوقاد قائلاً: «اسمع! انك تبالغ في صفاقتك فعلاً. كم طُردت من أمكنة صرف الأجور، وذلك كما تستحق بمطالبك غير المحقّة أبداً وبشكل كامل وبلا استثناء! كم جئت من هناك مهرولاً الى غرفة الصندوق الرئيسية! كم قيل لك بحسن نية أن شوبال هو رئيسك المباشر ينبغي عليك وحدك أن ترتضي به بصفتك مرؤوساً له! والآن تأتي حتى الى

هنا، في حضور القبطان، ولا تخجل حتى من ازعاجه، لا بل لا تتورع عن اصطحاب هذا الصغير كلسان حال متدرب ينشر اتهاماتك السخيفة، والذي أراه لأول مرة أصلاً على السفينة!»

وتمالك كارل نفسه بقوة حتى لا يقفز الى الأمام، لكن القبطان أيضاً كان هنا، وقال: «دعونا نسمع الرجل مرة. كما أن شوبال أخذ يستقل كثيراً مع الزمن. لكنني بهذا لا أريد أن أكون قد قلت شيئاً لصالحك». وكان الوقاد هو المقصود بالجملة الأخيرة، وكان من البديهي أنه لم يكن في وسع القبطان أن يدافع عنه في الحال، لكن كل شيء بدا في طريقه الصحيح. وبدأ الوقاد ايضاحاته، وحمل نفسه منذ البداية على قول ما يكره، إذ أطلق على شوبال لقب «سيد». وكم سرّ كارل وهو يقف الى جانب طاولة مكتب كبير أمناء الصندوق المهجورة، وراح يضغط على ميزان رسائل وهو في غمرة اغتباطه. ـ السيد شوبال ظالم! السيد شوبال يؤثر الأجانب! السيد شوبال أخرج الوقاد من غرفة الآلات وتركه ينظف دورات المياه، ويقيناً ليس هذا من عمل الوقاد! ـ بل جرى التشكيك مرة بكفاءة السيد شوبال، هذه الكفاءة الظاهرية قبل أن تكون حقيقية. وعند هذا الموضع حدّق كارل بكل قوته في القبطان بألفة وكأنه زميل، وذلك فقط كي لا يدع نفسه يتأثر لغير صالحه بطريقة تعبير الوقاد غير اللبقة. وعلى كل حال لم يعلم المرء من الكلام الكثير شيئاً جوهرياً، وإن راح القبطان ينظر أمامه وفي عينيه تصميم على الاستماع الى الوقاد حتى النهاية في هذه المرة، فقد نفد صبر السادة الآخرين، ولم يعد صوت الوقاد يسيطر في المكان بشكل مطلق، الأمر الذي يخشى منه بعض الأشياء. وكأولهم حرك السيد ذو الملابس المدنية قضيب الخيزران ونقر على الأرضية، وإن كان نقراً خفيفاً. وطبعاً تطلع السادة الآخرون أحياناً، وعاد السيدان من

إدارة المرفأ، اللذان كانا في عجلة من أمرهما على ما يبدو، الى إمساك الملفات وبدآ بمراجعتها، وإن كانا ما زالا شاردي الذهن بعض الشيء، واقترب ضابط السفينة من طاولته، وكبير أمناء الصندوق الذي ظن أنه ربح اللعبة تنفس الصعداء سخرية وتهكّماً. ومن الشرود الذي حلّ بصورة عامة لم يأمن سوى الخادم، الذي شارك الرجل المسكين الواقع بين الكبار عواطفه الى حد ما، وأومأ برأسه جادّاً الى كارل، وكأنه يريد بهذا إيضاح شيء ما.

وفي هذه الأثناء استمرت حياة المرفأ أمام النوافذ؛ فقد مرّت سفينة شحن مسطّحة تحمل جبلاً من البراميل التي لا بد أن تكون مرصوصة بشكل بديع حتى لا تتدحرج، وأحدثت ظلاماً تقريباً في الغرفة؛ وانطلقت قوارب ذات محركات في خط مستقيم تبعاً لحركات أيدي رجل يقف منتصباً الى المقود ـ كان في مقدور كارل أن يدقق الآن النظر فيها لو كان يملك متسعاً من الوقت ـ؛ وأجسام طافية غريبة ظهرت بين الفينة والأخرى بشكل مستقل من المياه المضطربة، ثم غمرت على الفور ثانية وغرقت أمام نظرة الدهشة؛ وزوارق بواخر المحيط تُجذّف نحو الأمام من قبل بحارة يعملون بهمة شديدة، وكانت مليئة بركاب يجلسون، كما كانوا قد حشروا فيها، بهدوء وتشوق، وإن لم يستطع بعضهم أن يتخلوا عن إدارة رؤوسهم نحو المشاهد المتبدلة. حركة بلا نهاية، حركة تنتقل من العنصر المتحرك الى البشر العاجزين وأعمالهم!

لكن كل شيء كان يلفت النظر الى ضرورة السرعة، والوضوح، والى عرضٍ في منتهى الدقة؛ لكن ماذا فعل الوقاد؟ لقد أجهد نفسه حقاً بالحديث، ولم يعد يتمكن من إمساك الأوراق التي كانت على حافة النافذة بيديه المرتعشتين؛ ومن كل حدب وصوب تدفقت منه الشكاوى على شوبال التي من شأن كل شكوى منها أن تكون كافية حسب رأيه لدفن

شوبال بشكل كامل، لكن ما استطاع أن يقدمه للقبطان لم يكن سوى دوّامة مبلبلة كئيبة من هذه الشكاوى كلها. ومن فترة طويلة كان السيد الذي يحمل قضيب الخيزران قد صفّر تصفيراً خفيفاً باتجاه السقف، واحتفظ السيدان من إدارة المرفأ بالضابط الى طاولتهما ولم يحركا ساكناً لتركه ثانية، وكان واضحاً أن ما من شيء يمنع كبير أمناء الصندوق من التدخل سوى هدوء القبطان، وكان الخادم ينتظر، وهو في موقف الاستعداد، في كل لحظة أمراً يصدره القبطان بخصوص الوقاد.

وهنا لم يسع كارل أن يظل مكتوف الأيدي بعد. فتقدم من ثم ببطء نحو المجموعة وفكر بسرعة، وهو سائر، كيف يمكنه أن يمسك المسألة في كياسة إن أمكن. كان الوقت في آخر دقيقة فعلاً، وبعد برهة قصيرة فحسب يمكن أن يُطردا كلاهما من المكتب. من الجائز أن يكون القبطان رجلاً طيباً، وفوق هذا أن يكون لديه الآن بالذات، كما بدا لكارل، أي سبب خاص لإظهار نفسه رئيساً عادلاً، لكنه في النهاية ليس أداة يمكن استخدامها كلياً ـ وهكذا بالذات عامله الوقاد، لكن ولا شك انطلاقاً من داخله الساخط بلا حدود.

قال كارل للوقاد إذاً: «يجب عليك أن تحكي على نحو أكثر بساطة وأكثر وضوحاً، إن السيد القبطان لا يستطيع أن يقدّر الأمر كما ترويه له. هل يعرف إذاً كل الميكانيكيين والصبيان السعاة بأسمائهم أو حتى أسماءهم الأولى، حتى يعرف، عندما تنطق فقط أحد هذه الأسماء، صاحب هذا الاسم على الفور؟ نظّم شكاويك، وقل أهمها أولاً ثم التي تليها في الأهمية، وقد لا يعود من الضروري ذكر معظمها مجرد ذكر. لي أنا عرضتَ الأمور دائماً بوضوح!» وفكر قائلاً في ذات نفسه، على سبيل

التبرير، إذا كان المرء في أمريكا يستطيع أن يسرق حقيبة، فإنه يستطيع أيضاً أن يكذب بين الفينة والأخرى.

لكن لو كان الأمر قد ساعد! وفيما إذا لم يكن قد جاء متأخراً؟ صحيح أن الوقاد قاطع نفسه على الفور، إذ سمع الصوت المعروف، لكن بعينيه المبلّلتين كلياً بدموع الرجل الغاضب والذكريات الرهيبة وأقصى درجات الشدة الراهنة لم يستطع حتى أن يتعرف على كارل بشكل جيد. كيف سيكون في مقدوره ـ لقد أدرك كارل هذا بصمت أمام الصامت الآن ـ أن يبدّل الآن أيضاً طريقة كلامه فجأة، إذ كان قد بدا له كأنه قد تقدم بكل شيء دون أن يلقى أدنى اعتراف وكأنه من طرف آخر لم يقل أي شيء ولا يقدر أن يثقل الآن على السادة ويكلّفهم بسماع كل شيء مرة أخرى. وفي مثل هذا الوقت يخطر كارل، نصيره الوحيد، يريد أن يعطيه دروساً ينتفع بها، لكنه بدلاً عن ذلك يبيّن له أن كل شيء، كل شيء قد ضاع وخُسر.

«ليتني كنت قد حضرت قبل الآن، بدلاً عن النظر من النافذة»، قال كارل في ذات نفسه، وخفض وجهه أمام الوقاد، وضرب يديه الى موضع خياطة السروال، دلالةً على نهاية كل أمل.

لكن الوقاد أساء فهم هذا، وتنسّم في كارل أية اتهامات خفية ضده، وفي قصد حَسَن لدفعه الى العدول عنها، بدأ بتتويج أفعاله في التشاجر الآن مع كارل. الآن، حيث كان الرجال الجالسون الى الطاولة المستديرة غاضبين منذ فترة طويلة من الضجة عديمة الجدوى التي عطلت أعمالهم الهامة، وحيث أصبح كبير أمناء الصندوق يجد تدريجياً صبر القبطان أمراً غير مفهوم، ويميل الى الانفجار الفوري، وحيث راح الخادم، الذي عاد كلياً الى جو أسياده، يقيس الوقاد بنظرة وحشية، وحيث كان أخيراً السيد حامل

قضيب الخيزران، الذي راح حتى القبطان يرمقه بين الحين والآخر بنظرات ودية، قد فتر اهتمامه كلياً بالوقاد، بل نفر منه، فأخرج مفكرة صغيرة، وراح، وهو مشغول على ما يبدو بمسائل مغايرة كلياً يردد بصره بين المفكرة وكارل.

«أدري، أدري»، قال كارل، الذي كان قد وجد مشقة في صدّ سيل كلام الوقاد الموجه الآن إليه، لكنه رغم كل خلاف بقيت لديه ابتسامة ودية له، «معك حق، حق، انني لم أشك في ذلك قط». كان بودّه خوفاً من ضربات أن يمسك يديه التي كان يلوّح بها، بل كان يفضّل ولا شك أن يدفعه الى ركن ما كي يهمس له بضع كلمات خافتة مهدِّئة لا يجب على أحد آخر أن يسمعها. لكن الوقاد كان مضطرباً أيما اضطراب. وبدأ كارل يستمد الآن عزاءً حتى من فكرة أنه في مقدور الوقاد عند الضرورة وبحكم يأسه أن يغلب الرجال السبعة الحاضرين. لكن كان على طاولة المكتب، كما بيّنت نظرة ألقاها الى هناك، ثمة لوحة بكثير جداً من أزرار الضغط للتوصيلات الكهربائية، ويد تضغط عليها ببساطة في مقدورها أن تدفع كل السفينة بكل ممراتها المليئة بالبشر المعادين الى العصيان.

وهنا تقدم السيد ذو قضيب الخيزران، وغير المهتم، من كارل وسأله، بصوت ليس مرتفعاً غاية الارتفاع، لكنه واضح فوق كل صراخ للوقاد: «ما هو اسمك حقاً؟» وفي هذه اللحظة قرع الباب، وكأن أحدهم خلفه كان ينتظر هذه الكلمة. ونظر الخادم الى القبطان الذي أومأ برأسه. فذهب الخادم الى الباب وفتحه. وفي الخارج كان ثمة رجل متوسط الحجم يرتدي زياً قيصرياً قديماً، ولا يبدو من هيئته مناسباً للعمل، على الآلات بصورة خاصة، ورغم ذلك كان هو... شوبال. ولو لم يعرف كارل الأمر من جميع العيون التي عبّرت عن ارتياح ما لم يخل منه حتى القبطان، فإنه كان عليه، الأمر

الذي هاله، أن يراه من هيئة الوقاد، الذي كوّر قبضتيه على ذراعيه المشدودتين وكأن هذا التكوير هو أهم شيء فيه، وهو مستعد لضخ كل ما يملكه من حياة في هذا التكوير. هنا كانت تكمن كل قوة له، حتى القوة التي كانت تحافظ عليه عموماً.

وهنا إذاً كان العدو، حراً ونظيفاً في لباس العيد، وتحت ذراعه سجل يحوي على الأرجح قوائم الأجور ووثائق العمل التابعة للوقاد، ونظر في جميع العيون على التوالي نظرة توحي بأنه إنما يجود بتنازل غير هيّاب ويريد أولاً معرفة حالة كل فرد. كما أن السبعة كانوا جميعاً أصدقاءه، إذ ولو كان لدى القبطان سابقاً بعض الاعتراضات عليه أو ربما كان قد تظاهر بذلك مجرد تظاهر، فإنه بعد الظلم الذي ألحقه به الوقاد بدا أن القبطان لم يعد على الأرجح يأخذ على شوبال أي مأخذ. ومع رجل مثل الوقاد لم يكن في مقدور المرء أن يكون صارماً بشكل كاف، وإذا كان يؤخذ شيء على شوبال، فهو كونه لم يستطع مع مضي الزمن كبح جموح الوقاد الى درجة لا يجرؤ هذا معها على الظهور أمام القبطان.

وربما كان في وسع المرء أن يفترض الآن أن مواجهة الوقاد بشوبال لن تعدم أثرها أمام الناس أيضاً، هذا الأثر النابع من قيامها أمام منبر أعلى، إذ ولو استطاع شوبال التظاهر جيداً بمظهر آخر، فإنه لن ينبغي عليه أن يتمكن من الاستمرار في هذا التظاهر الى النهاية. إن ومضة قصيرة لسوئه تكفي لكشف هذا السوء أمام السادة، وهذا ما اراد كارل أن يعمل على حدوثه. فقد أصبح يعرف عَرَضاً حدة ذكاء كل فرد من السادة ونقاط ضعفه وأمزجته، ومن وجهة النظر هذه لم يكن الوقت الذي أمضاه هنا وقتاً ضائعاً. فقط لو كان الوقاد في المكان بشكل أفضل، لكنه بدا عاجزاً كلياً عن الكفاح. لو قُدّم له شوبال، كان في مقدوره أن يقرع جمجمته الكريهة

بقبضتيه. لكن لم يكد أن يكون قادراً على التقدم إليه بضع خطوات. لماذا لم يتنبأ كارل، إذاً، بما كان سهل التنبؤ به، وهو أنه لا بدّ لشوبال من أن يأتي، وإن لم يكن بدافع ذاتي، فبدعوة من القبطان. لماذا لم يتحدث مع الوقاد، بينما كانا في طريقهما الى هنا، عن خطة حرب مُحكمة، بدلاً من أن يدخلا ببساطة، وبدون أي استعداد بشكل فادح، حيث وجدا باباً، كما فعلا في الواقع؟ هل ما زال في مقدور الوقاد أن يتكلم إطلاقاً، أن يقول نعم ولا، كما هو من شأن الحال أن يكون ضرورياً لدى الاستجواب، الذي يجري في هذه الحالة إلا في أحسن تقدير؟ ! كان يقف هنا، مباعداً بين ساقيه، وقد اضطربت ركبتاه، ورفع رأسه بعض الشيء، والهواء يدخل الى فمه المفتوح ويخرج منه، وكأنه لم يعد يوجد في الداخل رئتان تستخدمانه.

أما كارل، فقد كان يشعر أنه قوي ومتّزن، ربما كما لم يكن قط في بلاده. ليت والداه شاهدانه كيف دافع عن الحق، في بلاد غريبة وأمام شخصيات مرموقة، وإن كان لم ينتصر بعد، فإنه قد أعدّ نفسه على أتمّ وجه للفتح الأخير! هل هما خليقان أن يغيّرا رأيهما فيه؟ يجلسانه بينهما ويثنيان عليه؟ ينظران مرة، مرة في عينيه الممتلئتين لهما؟ إنها أسئلة حائرة، وهذه أبعد لحظة عن أن تكون مواتية لطرحها!

«جئت لأنني أعتقد أن الوقاد يتهمني بأي تصرف غير نزيه. لقد قالت لي فتاة من المطبخ أنها رأته في طريقه الى هنا أيها السيد القبطان وأنتم سادتي جميعاً، انني على استعداد لدحض كل تهمة، وذلك بواسطة ما دوّنته، وعند الضرورة من خلال أقوال شهود منزّهين عن الغرض ولا يمكن التأثير عليهم، يقفون خارج الباب». هكذا تحدث شوبال. غير أن هذا كان حديثاً واضحاً تحدث به رجل، وكان في وسع المرء أن يعتقد، تبعاً للتغيير الذي طرأ على ملامح المستمعين، أنهم إنما يسمعون ثانية، لأول مرة بعد فترة

طويلة، صوتاً بشرياً. ولم يلاحظوا طبعاً أن حتى هذا الحديث الجميل إنما يحوي ثغرات. لماذا كانت أول كلمة في الموضوع خطرت له: «تصرف غير نزيه»؟ هل كان ينبغي على الاتهام أن يبدأ هنا ربما؟ بدلاً من تحيّزه القومي؟ فتاة من المطبخ شاهدت الوقاد في طريقه الى المكتب، وشوبال فهم على الفور؟ ألم يكن الشعور بالذنب هو الذي شحذ ذهنه؟ وشهوداً جلبهم معه رأساً، ووصفهم بالإضافة الى ذلك أنهم منزّهون عن الغرض ولا يمكن التأثير عليهم؟ نصب واحتيال، ولا شيء سوى النصب والاحتيال! والسادة احتملوا هذا واعترفوا به تصرفاً سليماً؟ لماذا ترك، دون أدنى شك، وقتاً طويلاً جداً يمضي بين نبأ فتاة المطبخ ووصوله الى هنا؟ هذا لا لغرض آخر أبداً سوى لكي يقوم الوقاد بإثارة الملل في نفوس السادة وإرهاقهم حتى يفقدون تدريجياً قدرتهم على الحكم، هذه القدرة التي ينبغي على شوبال قبل غيره أن يخشاها. ألم يقرع الباب، هو الذي وقف خلفه فترة طويلة بالتأكيد، فقط في اللحظة التي أمل فيها أن يكون الوقاد قد انتهى، نتيجة سؤال ثانوي ألقاه ذلك السيد؟

كان كل شيء واضحاً، كما أنه عُرض هكذا من قبل شوبال على غير إرادته؛ لكن يجب إظهار الأمر الى السادة بشكل مغاير، على نحو محسوس أكثر. انهم بحاجة الى هزّ. إذاً اسرع يا كارل، استغل على الأقل الوقت قبل أن يظهر الشهود ويغمرون كل شيء!

لكن القبطان أشار بيده في هذه اللحظة إشارة الرفض الى شوبال، الذي تنحّى على الفور جانباً ـ إذ أن موضوعه بدا لبرهة أنه قد تأجل ـ وشرع في حديث خافت مع الخادم، الذي كان قد انضمّ إليه في الحال، لم يخل من نظرات جانبية صوب الوقاد وكارل ومن إشارات بالأيدي واثقة كل الثقة. وبدا أن شوبال إنما يتمرن هكذا على خطابه العظيم القادم.

«ألم تكن تريد سؤال الشاب شيئاً ما، أيها السيد ياكوب؟» قال القبطان، وقد ران صمت عام، الى السيد الذي يحمل قضيب الخيزران.

«لا شك»، قال هذا وهو ينحني انحناءة صغيرة معبّراً فيها عن شكره لأجل هذه اللفتة. ثم سأل كارل مرة أخرى: «ما هو اسمك تماماً؟»

واعتقد كارل أنه من مصلحة الموضوع الرئيسي الكبير إذا ما تمّ قريباً انهاء هذا الحادث العرضي للسائل الملحّ، لذا وبدون تقديم نفسه، كما كانت عادته، بإبراز جواز السفر، الذي كان عليه في هذه الحالة أن يبحث عنه، فقد أجاب في اقتضاب: «كارل روسمان».

«حقاً»، قال المخاطَب باسم ياكوب مندهشاً، وتراجع أولاً مبتسماً وغير مصدّق تقريباً. وكذلك القبطان وكبير أمناء الصندوق وضابط السفينة، وحتى الخادم أظهروا بوضوح دهشة بالغة بسبب اسم كارل. أما موظفا المرفأ وشوبال، فقد ظلوا وحدهم غير مبالين.

«حقاً»، كرر السيد ياكوب مندهشاً، وتقدم بخطوات ثقيلة الى كارل، «إذاً أنا خالك ياكوب وأنت ابن أختي العزيز. لقد كنت أحدس الأمر طوال الوقت!» قال ذلك صوب القبطان، قبل أن يحتضن ويقبّل كارل، الذي ترك كل شيء يحدث وهو صامت.

«ما اسمك؟» سأل كارل، بعد أن شعر أنه تُرك. صحيح أنه سأل بكل لطف، لكن دون أي تأثر، وأجهد نفسه لتقدير النتائج التي قد يتمخض عنها هذا الحدث الجديد بالنسبة للوقاد. في الوقت الحاضر لم يكن ثمة شيء يشير الى أنه في مقدور شوبال أن يستفيد من هذه المسألة.

«أدرك حظك السعيد، أيها الشاب»، قال القبطان الذي اعتقد أن سؤال كارل إنما جرح كرامة شخص السيد ياكوب، الذي كان قد وقف

الى جانب النافذة، كي لا يضطر، فيما يبدو، الى إظهار وجهه المنفعل للآخرين، والذي راح يمسحه فوق هذا بمنديل. «انه السناتور ادوارد ياكوب، الذي عرّف نفسه خالاً لك. والآن أصبح ينتظرك، على عكس توقعاتك من قبل، مستقبل باهر. حاول أن تدرك هذا، بالقدر الممكن في اللحظة الأولى، وتمالك نفسك!».

«لديّ حقاً خال في أمريكا يدعى ياكوب»، قال كارل ملتفتاً الى القبطان، «لكن ياكوب هو مجرد اسم كنية السيد السناتور، إذا كنت قد فهمت بشكل صحيح».

«هكذا هو الحال»، قال القبطان باهتمام شديد.

«لكن ياكوب هو اسم التعميد، الاسم الأول لخالي، الذي هو شقيق والدتي والذي لا بد له طبعاً أن يحمل اسم الكنية نفسه الذي تحمله والدتي، وهذا الاسم هو بندلماير».

«سادتي!» نادى السناتور، الذي عاد بحيوية من مكان راحته قرب النافذة، مشيراً الى تصريح كارل. انفجر الجميع ضاحكين، باستثناء موظفَي المرفأ، بعضهم في تأثر وبعضهم في كيفية لا يدرى كنهها.

وفكر كارل في ذات نفسه: «لم يكن ما قلته مضحكاً هكذا أبداً».

وردد السناتور: «سادتي، انكم تشاركون ضد إرادتي وضد إرادتكم في مشهد عائلي صغير، ولذا لا يسعني إلا أن أقدم لكم إيضاحاً، إذ، كما أعتقد، أن السيد القبطان وحده ـ هذا الذكر أدى الى انحناءة متبادلة ـ هو الذي يحيط علماً بالموضوع بشكل كامل».

«أما الآن فإنه يجب عليّ فعلاً أن أنتبه الى كل كلمة»، قال كارل في ذات نفسه، وسرّه حين لاحظ لدى نظرة جانبية أن النشاط بدأ يدبّ في كيان الوقاد.

«انني أعيش منذ كل الأعوام الطويلة لإقامتي الأمريكية- لكن كلمة إقامة لا تناسب جيداً المواطن الأمريكي الذي أنا هو بكل روحي - منذ كل الأعوام الطويلة أعيش إذاً منفصلاً كل الانفصال عن أقاربي الأوروبيين، وذلك لأسباب أولاً مكانها ليس هنا، وثانياً من شأن سردها أن يأخذ مني وقتاً كثيراً فعلاً. بل إنني لأخشى اللحظة التي سأكون مرغماً فيها، ربما، على أن أرويها لابن أختي العزيز، علماً أنه لن يمكن مع الأسف تفادي قول كلمة صريحة عن والديه وعائلتيهما».

«إنه خالي، لا ريب في ذلك»، قال كارل في ذات نفسه وراح يصغي، «وقد غيّر اسمه على الأرجح».

«إن ابن أختي العزيز - ولنقل الكلمة وحدها التي تصف الأمر وصفاً حقيقياً - قد أُبعد جانباً ببساطة من قبل والديه، كما يُلقي المرء قطة خارج الباب عندما تسبّب إزعاجاً. وأنا لا أريد بأي حال التهوين من شأن ما فعله ابن أختي حتى عوقب هكذا، لكن ذنبه هو من النوع الذي يتضمن مجرد ذكره عذراً كافياً».

«يمكن سماع هذا»، فكر كارل، «لكنني لا اريد أن يروي الأمر للجميع. وللمناسبة، إنه لا يستطيع أن يعرفه أيضاً. ومن أين له أن يعرفه إذاً؟».

«إذ أنه»، تابع الخال حديثه، وقد استند مائلاً قليلاً الى قضيب الخيزران المركّز أمامه، وبهذه الحركة تمّ له فعلاً أن يزيل عن الموضوع المهابةَ غير الضرورية التي كان لا بد له أن يأخذها فيما عدا ذلك، «إذ أنه أُغوي من قبل خادمة، يوهانّا برومّر، يبلغ عمرها نحو خمسة وثلاثين عاماً. وأنا لا أريد بكلمة (أغوي) أن أغيظ ابن أختي بأي حال، لكنه من الصعب إيجاد كلمة أخرى مناسبة تعادلها».

وكان كارل قد اقترب من الخال الى حد ما، وهنا استدار كي يقرأ الانطباع الذي تركته القصة على وجوه الحاضرين. لم يضحك أحدهم، وكان الجميع يستمعون بصبر وجدية. كما أن ما من أحد يضحك على ابن أخت سناتور في أول مناسبة تقدم نفسها. بالأحرى كان في مقدور المرء أن يقول أن الوقاد إنما ابتسم لكارل، وإن كان في قدر ضئيل جداً، الأمر الذي كان أولاً سارّاً لكونه بادرة حياة وثانياً معذوراً، إذ أن كارل في القمرة كان يريد أن يحوّل هذه المسألة، التي شاعت الآن هكذا، الى سرّ خاص.

واستأنف الخال حديثه قائلاً: «لقد أنجبت برومّر هذه من ابن أختي طفلاً، صبياً في صحة جيدة جرى تعميده باسم ياكوب، تيمّناً ولا ريب بشخصي المتواضع الذي لا بد أن يكون قد أحدث أثراً كبيراً على الفتاة، وإن لم يكن ابن أختي قد ذكرني بالتأكيد سوى بشكل ثانوي. ومن حسن الحظ، أقول. إذ لأن الوالدين، تجنباً لدفع النفقة أو تفادياً للفضيحة الأخرى التي تصل إليهما لتقع بهما أنفسهما ـ وأخصّ بالذكر أنني لا أعرف القوانين السائدة هناك ولا ظروف الوالدين الأخرى ـ لأنهما إذاً تجنباً لدفع النفقة وتفادياً للفضيحة تركا ابنهما، ابن أختي العزيز، ينقل الى أمريكا، وهو يحمل متاعاً غير كاف بشكل معيب كما ترون. ولولا الآيات والمعجزات التي ما زالت بالكاد حية في أمريكا، لكان على الصبي أن يعتمد على نفسه وحده، ولهلك حالاً في زقاق صغير من أزقة مرفأ نيويورك، لو لم تعلمني تلك الخادمة في رسالة موجهة إليّ وصلت الى حوزتي، بعد سفر جوّال، يوم أمس الأول، القصةَ بكاملها مع أوصاف ابن أختي و ـ عن حكمة ـ اسم السفينة أيضاً. سادتي، لوكنت قد وضعت نصب عيني أن ألهيكم، لكنت خليقاً أن أقرأ عليكم بعض الفقرات من تلك الرسالة» ـ وسحب من جيبه ورقتين كبيرتين مكتوبتين بخط دقيق ولوّح بهما ـ «ومن شأن هذه الرسالة

أن تحدث أثراً بالتأكيد، إذ أنها كتبت بخبث ساذج بعض الشيء وإن كان خبثاً ذا غرض حميد وبحب كثير لأب الطفل. إلا أنني لا أريد إلهاءكم أكثر مما هو ضروري للتوضيح ولا أن أجرح مشاعر ابن أختي التي قد يكون ما زال يكنّها، وسوف يكون في وسعه إذا أراد أن يقرأ الرسالة في هدوء في الغرفة التي تنتظره، كي يتعلم منها».

لكن كارل لم يكن يكنّ مشاعر إزاء تلك الفتاة. في زحمة ماض راح يبتعد دائماً أكثر كانت تجلس في مطبخها الى جانب خزانة المطبخ وتستند بمرفقيها الى لوح الخزانة. كانت تنظر إليه عندما يدخل الى المطبخ بين وقت وآخر، كي يحضر لوالده كأساً لشرب الماء أو يبلغها طلباً لوالدته. وكانت أحياناً وهي تجلس في الوضع المعقَّد الى جانب خزانة المطبخ تكتب رسالة وتستجلب الأفكار من وجه كارل. وأحياناً كانت تغطي عينيها بيديها، فلا يعود يبلغها أي كلام. وأحياناً كانت تركع في حجيرتها الضيقة الملاصقة للمطبخ وتصلي الى صليبها الخشبي. فكان كارل يشاهدها من خلال فتحة الباب المفتوح قليلاً، وذلك أثناء مروره وعلى استحياء فحسب. وأحياناً كانت تجري مهتاجة في المطبخ من مكان الى آخر، وتعود ضاحكة مثل ساحرة عندما تصادف كارل. وأحياناً كانت تغلق باب المطبخ عندما يدخل كارل وتظل تمسك بأكرة الباب حتى يطلب الخروج. وأحياناً كانت تحضر أشياء لا يريدها أبداً وتدسّها له في يديه بصمت. لكنها قالت ذات مرة «كارل»، وقادته في لهفة، وهو ما زال مندهشاً من المخاطبة غير المتوقعة، وهي تتنهّد وقد تقلصت عضلات وجهها، قادته الى غرفتها وأغلقت بابها. طوقت عنقه على نحو خانق، وفي حين طلبت منه أن يعرّيها، قامت هي في الواقع بتعريته وأرقدته في فراشها، وكأنها تريد ألا تتركه بعد الآن لأحد وتداعبه وترعاه حتى نهاية العالم. «كارل، اوه أنت كارلي!» نادت وكأنها

تراه وتؤكد ملكيته، في حين أنه لم يكن يرى أي شيء وشعر بالانزعاج وهو غارق في بياضات السرير الكثيرة الدافئة التي بدا وكأنها كانت قد كوّمتها له بالذات. ثم استلقت الى جواره وأرادت أن تعلم أية أسرار منه، لكنه لم يستطع أن يقول لها شيئاً، فانزعجت على سبيل المزاح أو جدّياً، وهزّته، وتسمّعت الى دقات قلبه، وقدمت له صدرها كي يتسمّع مثلها، لكنها لم تستطع أن تدفع كارل الى ذلك، فضغطت بطنها العاري على جسده، وتلمّست بيدها بين ساقيه على نحو تعافه النفس بحيث أن كارل نفض رأسه وعنقه خارج الوسادات، وألقت بطنها عليه وضغطته عدة مرات. وشعر كأنها كانت جزءاً منه، وربما لهذا السبب تملكه شعور مخيف بالحاجة الى مساعدة. وبعد تمنيات كثيرة باللقاء ثانية من قبلها جاء أخيراً الى فراشه وهو ينتحب. كان هذا كل شيء، لكن الخال عرف كيف يحوّل ذلك الى حكاية كبيرة. والطباخة فكرت به أيضاً وأعلمت الخال عن وصوله. كان تصرفها جميلاً، وهو خليق أن يجازيها مرة أخرى.

«والآن»، صاح السناتور: «أريد أن أسمع منك بصراحة، فيما إذا كنت خالك أم لا؟»

«إنك خالي»، قال كارل وقبّل يده وتلقى لقاء ذلك قبلة على جبينه. «يسرني جداً أنني التقيتك، لكنك تخطئ إذا كنت تظن أن والديّ لا يتحدثان عنك سوى بسوء. وبغض النظر عن ذلك، فإن كلامك تضمن أيضاً بعض الأخطاء، وهذا يعني أنني أقصد أن ليس كل شيء قد حدث هكذا في الواقع. كما أنه ليس في مقدورك فعلاً، انطلاقاً من هنا، أن تحكم على الأشياء بشكل جيد، وفوق ذلك فإنني أعتقد أن الأمر لن يجلب ضرراً خاصاً عندما يطّلع السادة على نحو مخالف للحقيقة بعض الشيء على تفاصيل موضوع لا يمكن فعلاً أن يهمّهم كثيراً».

«حسناً تحدثت»، قال السناتور، وقاد كارل الى القبطان الذي كان ظاهر الاهتمام وسأله: «أليس لديّ ابن أخت رائعاً؟»

«إنني سعيد»، قال القبطان وهو ينحني انحناءة لا يستطيع أن يقوم بها سوى الناس الذين تلقّوا تدريباً عسكرياً، «بالتعرف على ابن أختك أيها السيد السناتور. وانه لشرف خاص بالنسبة لسفينتي أن تكون مكاناً لمثل هذا اللقاء. لكن السفر في السطح السفلي كان سيئاً جداً ولا ريب، أجل، من يمكنه أن يعرف من يحمله معه. حسناً، إننا نفعل كل ما هو ممكن لتيسير الرحلة، إن أمكن، على الناس في السطح السفلي، أكثر مثلاً من الخطوط الأمريكية، لكننا ما زلنا لم نوفق في تحويل مثل هذه الرحلة الى متعة».

«لم يضيرني الأمر»، قال كارل.

«لم يضيره الأمر!» كرر السناتور وهو يضحك بصوت عال.

«أخشى فقط أن أكون قد فقدت حقيبتي»، وبهذا تذكّر كل شيء، كل ما حدث وكل ما يجب فعله بعد، وتطلع حوله ورأى جميع الحاضرين يقفون صامتين احتراماً ودهشةً في أماكنهم السابقة، وهم يوجهون أنظارهم إليه. وبدا على موظفي المرفأ وحدهما، بقدر ما يسمح وجهاهما، اللذان كانا ينمّان عن صرامة ورضى عن النفس، بتكوين فكرة، بدا عليهما الأسف لمجيئهما في مثل هذا الوقت غير المناسب؛ وكانت ساعة الجيب التي كانا قد وضعاها أمامهما هي على الأرجح أكثر أهمية بالنسبة لهما من كل شيء حدث في الحجرة وما زال قد يمكن أن يحدث.

ومن عجب أن أول من عبّر عن اهتمامه، بعد القبطان، كان الوقاد: «أهنئك بحرارة»، قال وصافح كارل وهو يريد أن يعبّر أيضاً عن شيء مثل الاعتراف. وإذ أراد أن يتوجه الى السناتور بالكلمات نفسها، تراجع هذا

وكأن الوقاد إنما يتجاوز بذلك حقوقه؛ وعلى الفور عدل الوقاد أيضاً عن نيته.

لكن الآخرين أدركوا الآن ما كان يجب فعله وازدحموا في الحال حول كارل والسناتور دون انتظام. وهكذا حدث أن كارل حصل على تهنئة من شوبال وتقبلها وشكره من أجلها. وفي الهدوء الذي عاد، انضم أخيراً موظفا المرفأ الى المجموعة، وقالا كلمتين بالانكليزية، الأمر الذي أعطى انطباعاً مضحكاً.

وكان السناتور في مزاج طيب للغاية كي يتذوق المتعة كاملة، ويعيد الى الأذهان لحظات أقل أهمية، الأمر الذي لم يحتمل طبعاً من قبل الجميع فحسب، وإنما قُبل باهتمام. وهكذا فقد لفت النظر الى أنه كان قد دوّن في مفكرته علامات كارل المميزة البارزة، المذكورة في رسالة الطباخة، من أجل استخدامها السريع الذي قد يصبح ضرورياً. والآن كان أثناء ثرثرة الوقاد التي لا تطاق، ولغير ما غرض سوى إلهاء نفسه، قد سحب المفكرة وحاول أن يلهو ويربط ملاحظات الطباخة، هذه الملاحظات غير الدقيقة كل الدقة طبعاً، مع ملامح كارل. «وهكذا يعثر المرء على ابن أخته!» أنهى كلامه كما لو كان يرغب في تلقي التهاني مرة أخرى.

«ماذا سيحدث الآن للوقاد؟» سأل كارل متجاهلاً حكاية الخال الأخيرة. في وضعه الجديد أصبح يعتقد أنه يستطيع أن يعبّر عن كل ما يفكر به.

«سيحدث للوقاد ما يستحقه»، قال السناتور، «وما يراه السيد القبطان ملائماً. وأظن أننا ضقنا ذرعاً بالوقاد بما فيه الكفاية وأكثر من الكفاية، الأمر الذي سيوافقني عليه ولا شك كل من السادة الحاضرين».

«ليس هذا هو المهمّ في مسألة من مسائل العدالة»، قال كارل. كان

يقف بين الخال والقبطان ويعتقد، ربما متأثراً بهذا الوضع، أنه إنما يملك القرار بيده.

ورغم ذلك بدا الوقاد أنه لا يأمل أي شيء لنفسه بعد الآن. كان يضع يديه الى منتصفهما في حزام سرواله، الذي كان قد برز نتيجة حركاته المهتاجة بشريط قميص منقوش. ولم يهمّه هذا أقل اهتمام. كان قد شكا كل همّه، والآن عليهم أن يروا أيضاً الخِرَق التي تكسو بدنه، ثم يحملونه بعيداً. وتصور أنه على الخادم وشوبال، الأقل هنا مرتبة، أن يسديا له هذا المعروف. وسوف يكون من شأن شوبال أن يهدأ ولا يعود ينفد صبره، على حد تعبير كبير أمناء الصندوق. أما القبطان فسوف يكون في ميسوره أن يعيّـن رومانيين فقط، ولن يجري الحديث سوى باللغة الرومانية، وربما ستسير كل الأمور بشكل أفضل فعلاً. ولن يعود وقاد الى الثرثرة في غرفة أمانة الصندوق، وسوف يحتفظ المرء بذكرى ثرثرته الأخيرة، ذكرى لطيفة الى حد ما، إذ أنها، كما كان السناتور قد أعلن في وضوح، كانت قد سبّبت بشكل مباشر التعرف على ابن الأخت. وللمناسبة، كان ابن الأخت هذا قد حاول مراراً قبل ذلك أن يفيد الوقاد، ولذا فقد قدّم له شكراً كافياً على خدمته في تعرّف خاله عليه. ولم يخطر في بال الوقاد أن يطلب منه الآن شيئاً. هذا وإن كان ابن أخت السناتور، فإنه ما زال بعيداً عن أن يكون قبطاناً، لكن من شأن الكلمة السيئة أن تقع أخيراً من فم القبطان. وهكذا طبقاً لرأيه، لم يحاول الوقاد أن ينظر الى كارل، لكن مع الأسف لم يبق في غرفة الخصوم هذه مكان راحة آخر بالنسبة لعينيه.

«لا تُسئْ فهم الوضع»، قال السناتور لكارل، «قد يكون الموضوع موضوع عدالة، لكنه في الوقت نفسه موضوع نظام. وكل منهما، ولا سيما الأخير، يخضع هنا لحكم السيد القبطان».

«هكذا هو الأمر»، تمتم الوقاد. ومن لاحظ وفهم، ابتسم مستغرباً.

«لكننا نحن، بالإضافة الى ذلك، أعقنا السيد القبطان في أعماله الرسمية، التي تزداد بالتأكيد بشكل لا يصدق بالذات لدى الوصول الى نيويورك، أعقناه الى درجة كبيرة بحيث أنه آن لنا أن نغادر السفينة، وذلك كي لا نقوم بالإضافة الى ذلك من خلال أي تدخل غير ضروري أبداً بتحويل هذا الشجار التافه بين عاملين ميكانيكيَّين الى حدث. انني أفهم طريقة تصرفك فهماً كاملاً يا ابن أختي العزيز، لكن هذا بالذات يعطيني الحق لاقتيادك من هنا بأسرع ما يمكن».

«سوف آمر على الفور بإعداد قارب لكما»، قال القبطان دون أن يقدم ـ الأمر الذي أثار الدهشة في نفس كارل ـ أقل اعتراض ضد كلمات الخال، هذه الكلمات التي يمكن ولا شك أن تعتبر إهانة ذاتية للخال. ومن غير روية أو تفكير أسرع كبير أمناء الصندوق الى طاولة المكتب وأبلغ أمر القبطان الى المراكبي هاتفياً.

«لقد ضاق الوقت»، قال كارل في ذات نفسه، «لكنني لا أستطيع أن أفعل شيئاً دون أن أهين الجميع. فأنا لا أقدر الآن على ترك الخال بعد أن لم يكد يعثر عليّ. وصحيح أن القبطان مهذب، لكن هذا هو كل شيء أيضاً. فتهذيبه ينتهي عندما يتعلق الأمر بالنظام. ولا شك أن الخال عبّر تماماً عما يشعر به القبطان. ومع شوبال لا أريد أن أتحدث، بل يؤسفني أنني صافحته. وكل الناس الآخرين هنا ضئيلو الشأن».

وذهب ببطء، وهو في مثل هذه الأفكار، الى الوقاد، وسحب يده اليمنى من حزامه وأبقاها في يده على نحو عابث، وسأله: «لماذا لا تقول شيئاً؟ لماذا تقبل كل شيء؟»

ولم يفعل الوقاد شيئاً سوى أن قطّب حاجبيه، وكأنه يبحث عن

العبارة التي تعبّر عما ينبغي عليه أن يقوله. ثم نظر الى يديه ويدي كارل.

«لقد لحق بك جور، كما لم يلحق بأي إنسان آخر على السفينة. انني أعرف هذا تمام المعرفة». وراح كارل يسحب أصابعه بين أصابع الوقاد الذي راح ينظر بعينيه المتألقتين من حوله وكأن غبطة أصابته يرجى ألا يؤاخذه عليها أحد.

«لكن عليك أن تدافع عن نفسك، وتقول نعم ولا، وإلا فلن يكون لدى الناس أدنى فكرة عن الحقيقة. ويجب عليك أن تعدني بأنك سوف تتبعني، إذ أنني أنا نفسي، وهذا ما أخشاه لأسباب عديدة، لن أستطيع مساعدتك بعد الآن». وهنا انتحب كارل، في حين قبّل يد الوقاد، وتناول اليد الضخمة الجامدة تقريباً وضغطها على وجنتيه وكأنها كنز يضطر المرء أن يستغني عنه. لكن الخال السناتور كان قد تقدم حتى أصبح الى جانبه، وجذبه بعيداً، وإن كان ذلك في قسرٍ يسيرٍ للغاية.

«يبدو أن الوقاد قد سحرك»، قال وهو ينظر، من فوق رأس كارل، الى القبطان بتفهّم كامل. «كنت تشعر بالوحدة، فوجدت الوقاد، وأنت ممتنّ له الآن، وهذا أمر حميد للغاية. لكن، حتى إكراماً لي، لا تتمادى وتعلّم أن تفهم منزلتك».

ارتفعت جَلَبة أمام الباب، وسُمعت نداءات، وحتى بدا وكأن أحدهم يُصدم بالباب بعنف، ودخل بحار مشعث بعض الشيء وكان يرتدي مئزر فتاة. «ثمة أناس في الخارج»، صاح ودفع حوله مرة بمرفقه وكأنه ما زال في الزحام. وأخيراً ثاب الى رشده وأراد أن يؤدي التحية أمام القبطان، وهنا لاحظ المئزر، فانتزعه وألقاه الى الأرض وصاح: «إنه لأمر مقرف، لقد ألبسوني مئزر فتاة». لكنه، من ثم، دق عقبيه سوية وأدى التحية. وحاول

أحدهم أن يضحك، لكن القبطان قال بحزم: «هذا ما أسميه مزاجاً طيباً. من في الخارج إذاً؟»

«انهم شهودي»، قال شوبال وهو يتقدم، «بكل تواضع أرجو المعذرة لتصرفهم غير اللائق. عندما يقطع الناس رحلة بحرية، يكونون وكأنهم جنّوا».

«ادخلهم على الفور»، أمر القبطان والتفت حالاً الى السناتور وقال في أدب، لكن في عجلة: «هلّا تكرّمتم أيها السيد السناتور الموقر بأن تتبعوا مع ابن أختكم هذا البحار الذي سوف يوصّلكم الى الزورق. ولا حاجة بي للقول أية مسرّة وأي شرف قدّمهما لي التعرف الشخصي عليكم، أيها السيد السناتور. ولا أتمنى سوى أن تتاح لي قريباً فرصة أتمكن فيها أن أتابع معكم، أيها السيد السناتور، حديثنا، الذي انقطع، عن أحوال الأسطول الأمريكي، ثم ربما يقطع حديثنا بطريقة طيبة مثلما قطع اليوم.

«حالياً يكفيني ابن الأخت الواحد هذا»، قال الخال وهو يضحك. «وتقبّلوا جزيل شكري لمؤانستكم، ووداعاً. وللمناسبة، قد لا يكون من المستحيل أن نلتقي» ـ وضغط كارل إليه بحرارة ـ «بكم ربما لفترة طويلة في رحلتنا القادمة الى أوروبا».

«سوف يسرني كل السرور»، قال القبطان. وتصافح السيدان، أما كارل فإنه لم يستطع أن يمدّ يده الى القبطان سوى بصمت وبشكل عابر، إذ أن هذا كان قد شغل نفسه بالناس البالغين ربما خمسة عشر شخصاً، والذين دخلوا بقيادة شوبال مضطربين بعض الشيء لكنهم دخلوا في صخب. وطلب البحار من السناتور أن يسمح له في السير في المقدمة، ثم قسّم الجمع له ولكارل، اللذين شقّا طريقهما في يسر بين الناس الذين انحنوا لهما. وبدا أن هؤلاء الناس، طيبي القلوب، إنما كانوا يعتبرون نزاع

شوبال مع الوقاد هزاراً لم تتوقف صفته المضحكة حتى أمام القبطان. ولمح كارل بينهم فتاة المطبخ لينه، التي غمزت له بمرح وهي ترتدي المئزر الذي ألقاه البحارة إليها، إذ أنه كان مئزرها.

وتبعا البحار، وغادرا المكتب، وانعطفا الى ممر صغير أوصلهما بعد بضع خطوات الى باب صغير هبط منه درج قصير يؤدي الى الزورق الذي كان معدًّا لهما. ونهض البحارة في الزورق الذي قفز إليه على الفور رئيسهم قفزة واحدة، وأدوا التحية. ولفت السناتور نظر كارل الى الهبوط بحذر، تماماً عندما انفجر هذا، وهو ما زال على الدرجة العليا، في بكاء شديد. ووضع السناتور يده اليمنى تحت ذقن كارل، وشدّه إليه وربت عليه بيده اليسرى. وهكذا نزلا في بطء درجةً درجة ودخلا وهما متلاصقان الى القارب حيث اختار السناتور مكاناً جيداً لكارل في مواجهته تماماً. وبإشارة من السناتور دفع البحارة بالقارب بعيداً عن السفينة، وانهمكوا في العمل على الفور. وما أن ابتعدوا بضعة أمتار عن السفينة، حتى اكتشف كارل على نحو غير متوقع أنهم يتواجدون على ذلك الجانب من السفينة الذي تطل عليه نوافذ غرفة أمانة الصندوق. وكانت النوافذ الثلاثة مزدحمة بشهود شوبال الذين راحوا يحيّون بكل ودّ ويلوّحون، وحتى الخال شكر، وقام أحد البحارة بحركة بارعة بأن أرسل الى الأعلى قبلة يد، دون أن يقطع التجديف المنتظم. وكان الحال حقاً كأنه لم يعد يوجد وقاد. وبدقة أكثر ثبّت كارل نظراته في عيني الخال، الذي كانت ركبتاه تكادان تمسّان ركبتيه، وساوره شك فيما إذا كان هذا الرجل سيستطيع في أي وقت كان أن يعوّضه عن الوقاد. كما أن الخال تجنب نظرته وراح يتطلع الى الأمواج التي كانت تتماوج حول القارب.

II - إشارات وذكريات ودراسات

مصادر مقالات هذا الفصل:

المقالة الأولى بعنوان «قبل الكتابة» مأخوذة من دراسة مؤلفة من ٤٠٠ صفحة بعنوان «كافكا/عملية الإبداع» كتبها هارتموت بيندر وصدرت عام ١٩٨٣ .

والمقالتان الثانية والثالثة بعنوان «نشوء القصة» و«الطباعة» مأخوذتان من مقدمات الطبعة التاريخية ـ النقدية لآثار كافكا.

والمقالة الرابعة بعنوان «مربية في أسرة كافكا» هي مقابلة صحفية نشرت في صحيفة تشيكية عام ١٩٦٤ ، وترجمت الى الألمانية عام ١٩٩٥ .

والمقالة الخامسة بعنوان «لقاء مع فرانز كافكا» كتبها فرد برنس Fred Berence (١٨٨٩ ـ ؟)، وهو كاتب مولود في سويسرا كتب باللغة الفرنسية. أثناء إقامته في براغ درّس في الأكاديمية التجارية وفي الجامعة الفنية. وقد نشرت مقالته في باريس عام ١٩٤٦ ، وترجمت الى الألمانية عام ١٩٩٥.

والمقالة السادسة بعنوان «تلقي القصة الأول» مأخوذة من مصدرين، الأول مقالة للباحث ميخائيل مولّر Michael Mueller بعنوان «آراء كثيرة / تعبير عن اليأس» نشرت عام ١٩٩٤ في دورية «نص + نقد» (عدد خاص

عن كافكا يبلغ حجمه ٣٥٠ صفحة)، والمصدر الثاني هو مقدمة ماكس برود للطبعة الأولى لرواية «أمريكا».

والمقالة السابعة بعنوان «الحلم والأثر الأدبي» هي جزء من دراسة كتبها هانس - غرد كوخ Hans - Gerd Koch ، وهو واحد من محققي الطبعة التاريخية - النقدية لآثار كافكا، ونشرها عام ١٩٩٢ في كتاب عن رواية **المحاكمة** يبلغ حجمه ٢٨٥ صفحة شارك في وضعه سبعة عشر من المختصين في أدب كافكا.

(عناوين المقالات السابقة من وضع المترجم).

والمقالة الثامنة بعنوان «المتاهة وأمريكا» هي فصل من دراسة مؤلفة من ٦٤٠ صفحة بعنوان «فرانز كافكا/مأساة وسخرية» وضعها عام ١٩٦٤ فالتر سوكل Walter Sokel، الذي كان أستاذاً للأدب الألماني الحديث في عدة جامعات أمريكية.

والمقالة التاسعة بعنوان «عدالة ونظام» مأخوذة من كتاب «كافكا» (٤٥٠ صفحة) الذي وضعه عام ١٩٥٧ الأستاذ الجامعي فيلهلم إمريش Wilhelm Emrich (١٩٠٩-١٩٩٨). قيل أن عالم الأدب هذا كان «قوة عظمى» في مجال الأدب الالماني، وأن محاضراته كانت «اسطورة». كان له مجالا اختصاص: غوته، والحداثة في مطلع القرن العشرين. وكان أهم كتابين له هما «رمزية فاوست II»، الذي حلّ فيه أكبر لغز في الأدب الالماني، وكتابه عن كافكا، الذي كان أول دراسة كبيرة بالالمانية انتزعت كافكا من بين مخالب التفسيرات الغيبية، وأنزلته من سماوات الأديان الى أرض الواقع ووجود الإنسان على هذه الأرض، وفتحت الطريق بهذا لانتشار أدب كافكا.

آب ١٩٩٧ ا . و

١ - قبل الكتابة

كان لفرانز كافكا ابن عم هو اوتّو كافكا، وقد ولد عام ١٨٧٩ ، وهجر أهله وهو في سن السادسة عشرة وسافر الى أمريكا الجنوبية، ثم عاد منها. وفي عام ١٩٠٦ هاجر الى الولايات المتحدة الأمريكية. وفي عام ١٩٠٩ تبعه أخوه الأصغر فرانز.

وهناك ابن عم آخر هو اميل كافكا، وكان قد أبحر الى أمريكا في عام ١٩٠٤ ، وعاش لدى عمّ له في شيكاغو. وبعد عام لحقه أخوه الأصغر فيكتور.

وكان والدا فرانز كافكا يقيّمان ابنهما، جزئياً، قياساً الى شبان العائلة هؤلاء، ويذكّرانه بمسلكهم الناجح أو الواعد بالنجاح.

وكان الشاب فرانز كافكا أبعد من أن يكون حازماً في اتخاذ قراراته، ولم يكن لديه رغبات واضحة بخصوص عمله المهني المقبل، كما كان مرتبطاً الى حد كبير بتصورات أفراد أسرته في هذا المجال، هذه التصورات التي كانت تتمحور حول النجاح الاقتصادي.

وقد فكر كافكا عدة مرات بالعمل في الخارج. وفي عام ١٩٠٧ وضع في حسابه أن يحصل على عمل في اسبانيا أو أمريكا الجنوبية، وذلك بواسطة خاله ألفرد لوفي الذي كان يعمل مديراً لشركة خطوط حديدية في

مدريد. وفي العام نفسه عزم كافكا على تعلم اللغة الاسبانية والالتحاق بالأكاديمية التجارية في براغ ثم متابعة الدراسة في «أكاديمية التصدير» في فيينا.

وفي خريف عام ١٩٠٧ بدأ العمل في براغ في فرع شركة تأمين إيطالية (Generali) كانت آنذاك أكبر شركة تأمين اوروبية، وكان ومازال لها فروع كثيرة في اوروبا. وقد بدأ كافكا بتعلم اللغة الإيطالية لأنه كان **يأمل على كل حال أن يجلس نفسه مرة على مقاعد في بلدان نائية جداً، وأن يرى من نوافذ المكتب حقول قصب سكر أو مقابر إسلامية**. وكانت هذه المقابر في تركيا، إذ كان لأسرة كافكا بعض العلاقات مع استانبول.

والمعروف أن كافكا كان رحب الصدر إزاء المستجدات التقنية في عصره، مثل الكهرباء والهاتف والسيارة والسينما والغراموفون والطائرة. وكان يتابع قراءة التقارير التي تنشرها الصحف عن أمريكا. وكان يهوى قراءة كتب الرحلات. وقد قرأ كتابين عن أمريكا كانا معروفين آنذاك. وتجمعت لديه مركّبات صور وأوضاع شخوص وعناصر أحداث تجمع بين الذاتي والغريب.

وفي عام ١٩١١ عاش حالات نفسية متوترة أطلقت لديه فكرة رواية **المفقود**، أراد فيها تحليل وضعه في الأسرة وتجريب إمكانية حياة خارج الأسرة وخارج براغ تجريباً خيالياً، وفحص الى أي حد يستطيع أن يجد اعترافاً من والديه إذا عاش حياة مستقلة في الغربة. وهكذا أصبح موضوع روايته الأولى هو موضوع ابن طرده والداه الى الولايات المتحدة، حيث يفشل فشلاً نهائياً(*).

(*) لم تكتمل الرواية. لكن ماكس برود ذكر أن كافكا قال له ان كارل روسمان «يُقْتَلُ عُقاباً».

٢ - نشوء القصة

عقب انتهاء كافكا من تدوين يومية يوم الأربعاء الواقع في الخامس والعشرين من أيلول عام ١٩١٢ بدأ بكتابة الفصل الأول من رواية **المفقود** على صفحة جديدة من دفتر يومياته السادس. أما عنوان الرواية وعنوان **الوقّاد** لهذا الفصل الأول منها، فقد وضعهما كافكا فيما بعد، وذلك في رسالة موجهة الى فيليس باور مؤرخة في الحادي عشر من تشرين الثاني عام ١٩١٢ . وكما كان الحال لدى قصة **الحكم**، التي كتبها كافكا في الدفتر نفسه قبل أيام من كتابة **الوقّاد**، استمر كافكا في الكتابة ليلاً، كما تشهد ملاحظة كتبها ماكس برود في يومياته بتاريخ ٢٩ أيلول: «كافكا في نشوة، يكتب طوال ليال. يكتب رواية تدور أحداثها في أمريكا». ينبغي، إذاً، تحديد بدء العمل بفصل **الوقاد** قبل التاسع والعشرين من أيلول، وعلى الأرجح في الليلة الواقعة بين ٢٦ و ٢٧ ، أو في الليلة التي تلتها؛ أي بعد أربعة أو خمسة أيام من كتابة **الحكم**. وفي الليالي التالية واصل كافكا الكتابة. وعندما ملأ الدفتر السادس، عاد الى الكتابة على الصفحات الثمان والعشرين التي كانت قد ظلت فارغة في الدفتر الثاني الذي لم يستخدمه كافكا بعد صيف عام ١٩١١ . وفي الليلة الواقعة بين الأول والثاني من تشرين الأول عام ١٩١٢ ، كحد أقصى، أنهى كافكا كتابة **الوقاد**. إذ أن

برود سجل في يومياته بتاريخ الثاني من تشرين الأول: «كافكا، ما زال في فترة إلهام شديدة. أنهى كتابة فصل». أي أن كافكا أنجز كتابة قصة **الوقاد** خلال خمس أو ست ليال، على أقصى تقدير.

وفي الأسابيع التالية كتب كافكا فصولاً أخرى من الرواية، ثم انقطع عن الكتابة فيها في أواخر كانون الثاني عام ١٩١٣ . ومن مجموع ما نشأ من هذه الرواية حتى هذا التاريخ اعتبر كافكا هذا الفصل الأول وحده ناجحاً؛ وذلك كما تبيّـن رسالة نشأت في الليلة الواقعة بين التاسع والعاشر من آذار عام ١٩١٣ موجهة الى فيليس باور: **لأن الدفاتر التي تضم روايتي كانت أمامي في هذه اللحظة (بصدفة ما كانت الدفاتر، التي ظلت فترة طويلة دون استخدام، قد وصلت الى الأعلى)، فقد تناولت هذه الدفاتر، ورحت أقرأ أولاً باطمئنان لاهٍ، وكأنني أعرف من الذاكرة ترتيب الجيد ونصف الجيد والسيء في هذه الدفاتر معرفة دقيقة، لكنني كلما تقدمت في القراءة زادت دهشتي، وأخيراً وصلت الى القناعة القاطعة بأن الفصل الأول وحده نشأ ككل من حقيقة داخلية، في حين أن كل ما عدا ذلك، باستثناء مواضع صغيرة وكبيرة طبعاً، قد جرى تدوينه بطريقة خاطفة، متهاونة، آلية تذكّر بشعور عظيم لكنه شعور غائب ولا ريب؛ لذا ينبغي التخلي عنه، وهذا يعني أنه من أصل نحو ٤٠٠ صفحة من الدفاتر ذات القطع الكبير لا يبقى سوى ٥٦ صفحة كما أظن.**

في هذا الوقت على ما يبدو نشأت لدى كافكا فكرة نشر الفصل الأول بمفرده. وعلى الأرجح بعيد تاريخ هذه الرسالة كلّف كافكا إحدى العاملات معه في «مؤسسة التأمين على حوادث العمال» بطباعة **الوقاد** على الآلة الكاتبة. وفي مطلع نيسان ١٩١٣ كان **القسم الأكبر** من المخطوطة مطبوعاً على الآلة الكاتبة.

٣ ـ طباعة

بتاريخ ٢ نيسان ١٩١٣ كتب كورت فولف الى كافكا: «أرجوك كل الرجاء وبكل إلحاح أن تتكرم وترسل لي للقراءة، وعلى الفور إن أمكن، الفصل الأول من روايتك، هذا الفصل الذي ترى، ومثلك أيضاً السيد د. برود، أنه يمكن جداً أن ينشر بشكل منفرد». ويوم الجمعة الواقع بعد ذلك بيومين، ردّ كافكا على رسالة فولف ووعده بإرسال المخطوطة إليه يوم **الاثنين أو الثلاثاء، لأن القسم الاكبر منها مطبوع على الآلة الكاتبة قبل ذلك... لا أدري فيما إذا كان يمكن نشرها بشكل مستقل؛ صحيح أن المرء لا يلاحظ فيها الخمسمئة صفحة التالية والفاشلة كل الفشل، لكنها على كل حال ليست مكتملة بشكل كاف؛ إنها جزء وسوف تبقى هكذا؛ وهذه المعلومة تمنح الفصل أكبر إتمام.** (من هذا القول وأقوال أخرى كثيرة يتبين بشكل واضح للغاية أنه لم يكن من شأن كافكا أن يسمح قط بنشر هذه **الخمسمئة صفحة الفاشلة كل الفشل،** أي رواية **المفقود**). وفي ختام الرسالة آنفة الذكر يضيف كافكا أنه لهذا السبب قد يمكن لقصة **الوقاد بالاشتراك مع قصتي الانمساخ والحكم أن تشكّل فيما بعد كتاباً جيداً كل الجودة يمكنه أن يسمّى الأبناء.** وتجاهل فولف الشكوك المذكورة، وكتب بتاريخ ٨ نيسان: «يجب عليّ أن أعارضك بشدة. تبدو

مكتملة جداً وجميلة وأنا أريد أن أنشرها في (سلسلة) يوم القيامة». صحيح أن كافكا أصرّ على الحصول على وعد بنشر مجلد باسم **الأبناء** فيما بعد، لكنه وافق على نشر **الوقاد** في سلسلة «يوم القيامة» بشكل مستقل. وبعد أيام بدئ بطبع القصة. وبتاريخ ٢٤ نيسان أعاد كافكا الصفحات الأولى التي قام بتصحيح الأخطاء المطبعية فيها. وفي رسالة مرفقة طلب موافاته ببروفة التصحيح الثانية وبصفحة الغلاف، وعبّر عن رغبته بأن يوضع إن أمكن، على الصفحة الأولى على الأقل، تحت عنوان **الوقاد** عنوان صغير آخر هو جزء. وكانت البروفة الثانية لديه عندما أعلم فيليس باور في الأول من أيار ١٩١٣: **نعم، لم أكتب لك بعد أنه سينشر لي في الشهر القادم كتاب صغير جداً (يتألف من ٤٧ صفحة)، الآن لديّ هنا البروفة الثانية. إنه الفصل الأول من الرواية غير الموفقة ويسمّى «الوقاد. جزء». سينشر في سلسلة رخيصة يصدرها فولف سوف تسمّى اسماً مضحكاً بعض الشيء هو «يوم القيامة»، ثمن الجزء ثمانون قرشاً. والموضوع كله لا يعجبني جداً، مثلما هو الحال لدى كل وضع اصطناعي، عديم الجدوى، لوحدة دون أن تكون هذه الوحدة موجودة. لكنني، أولاً، ملزم إزاء فولف، وثانياً استدرج القصة بعض الشيء مني، وثالثاً كان لطيفاً للغاية والتزم بأن ينشر فيما بعد «الوقاد» مع قصتك وقصة أخرى في مجلد كبير.**

بتاريخ ٢ أيار ١٩١٣ نشر في «صحيفة المكتبات الألمانية» إعلان عن صدور **الوقاد** «قريباً». وفي العدد نفسه نشر إعلان عن صدور الأعداد الستة الأولى من سلسلة يوم القيامة وأنها جاهزة للإرسال. وكانت قصة **الوقاد** هي رقم ٣ في هذه السلسلة. وبتاريخ ٢٤ أيار ١٩١٣ استلم كافكا النسخة المطبوعة الأولى. وفي يومياته كتب: **غرور لأنني اعتبرت قصة الوقاد قصة جيدة. مساء قرأتها على الوالدين.** وفي اليوم التالي شكر

فولف لإرساله الكتاب. وعن صفحة الغلاف الثانية كتب: حين رأيت الصورة في كتابي، أصبت بالذعر في باديء الأمر، إذ أن هذه الصورة تناقضني أولاً، أنا الذي كنت قد صوّرت نيويورك الأكثر عصرية، وثانياً كانت في وضع أفضل إزاء القصة، إذ أنها تؤثر قبلها وهي كصورة أكثر تركيزاً من النثر، وثالثاً كانت أكثر جمالاً من اللازم؛ ولو لم تكن صورة قديمة كان يمكن أن تكون من كوبين(*). لكنني الآن تواجدت معها جداً، بل انني في غاية السرور لأنك فاجأتني بها، إذ لو أنك سألتني، لما كان في مقدوري أن أعقد العزم على قبول نشرها، وكنت حرمت من هذه الصورة الجميلة. انني أشعر أنها ولا ريب إثراء لكتابي، وسرعان ما يجري تبادل القوة والضعف بين الصورة والكتاب. وللمناسبة، من أين جاءت الصورة؟ وبعد يومين أعلمه فولف أن الصورة هي نسخة من صورة على لوحة حديدية نشأت عام ١٨٥٠: «وللمناسبة، أعترف أنني لست أب هذه الفكرة، وإنما فرانز فرفل الذي كان يفضّل أن تقوم سلسلة كاملة من أمثال هذه الصور ذات الطابع المماثل بتزيين قصتك. لكنني أظن أن هذه الصورة كانت مناسبة تماماً، ونشر صور عديدة يمكن أن يعطي انطباع بُعد عن الجدية». ويبدو أن كافكا حصل على الطبعة المجلدة بالمخمل ذي اللون البنّي الغامق. فقد عبّر بعد عامين عن نقد التجليد، وذلك بصدد مسائل تتعلق بشكل الطبعة الأولى من كتاب الانمساخ: لا أدري كيف كان تجليد الكتب التالية من سلسلة «يوم القيامة»، لكن «الوقاد» لم يكن مجلّداً تجليداً جميلاً. كان تقليداً رخيصاً ما لا يمكن للمرء، بعد بعض الوقت على الأقل، أن ينظر إليه إلا بنفس كارهة.

(*) Alfred Kubin (١٨٧٧ - ١٩٥٩) رسام من بوهيميا يعرفه كافكا. عالم لوحاته يقع بين الواقع والحلم.

إن رأي كافكا في سلسلة «يوم القيامة»، هذا الرأي السلبي بالأحرى الذي عبّر عنه في رسالته المؤرخة في الأول من أيار ١٩١٣ الى فيليس باور، قد تغيّر بالنظر الى الكتب الصادرة (يبدو أن كافكا استلم الكتب الخمسة الأخرى مع **الوقاد**). إذ جاء في مطلع رسالة الشكر الى فولف، المذكورة أعلاه: **من الناحية التجارية لا أستطيع طبعاً أن أحكم على سلسلة «يوم القيامة»، لكنها تبدو لي رائعة مبدئياً.** على كل حال احتل **الوقاد** مركزاً بارزاً ضمن الدفعة الأولى من سلسلة الكتب الجديدة: فقد كان الكتاب الثالث فيها بعد كتابين لمؤلفين يعملان في دار نشر فولف، أولهما فرانز فرفل الذي ساهم مساهمة أساسية في التخطيط لسلسلة «يوم القيامة» التي أخذت هذا الاسم من قصيدة له. وفي رسالة الى أحد الكتّاب بتاريخ ٢٨ نيسان ١٩١٣ وصف فولف هدف السلسلة الجديدة كما يلي: «سأنشر في الأسابيع القادمة بأرخص الأسعار (٠,٨ ماركاً) سلسلة من الكتب لكتّاب شباب تشترك آثارهم (دون أن ينتموا أنفسهم الى أي مجموعة مشتركة أو شلة) في أنها تمثل تعبيراً ما عن عصرنا، تعبيراً مستقلاً وشديداً. والإصدارات، التي يربطها عنوان مشترك هو (يوم القيامة/شعر جديد)، لا تحمل صفة سلسلة . والشكل الخارجي يختلف من كتاب الى آخر. والميزة الرئيسية لهذا النوع من النشر تكمن بالنسبة للكتّاب ـ الذين سيكونون قلائل جداً ويُختارون بكل عناية ـ في أن الصحافة وجمهور القراء لا يولون الإصدارات المفردة وخاصة لكتّاب شباب وكتبهم الأولى اهتماماً كافياً؛ لكن من الأسهل بكثير إثارة الاهتمام بكتب تصدر كمجموعة».

وتحقق المشروع: فلم تنجح دار النشر في جمع كتّاب العصر الشباب في سلسلة «يوم القيامة» فحسب، وإنما أثبتت هذه السلسلة نجاحها تجارياً. فقد صدرت بعض كتبها في عام ١٩١٦ في طبعة ثانية وفي عام ١٩١٧ في طبعة ثالثة بمعدل وصل الى عشرة آلاف نسخة. وكتب كافكا التي

صدرت بشكل مستقل في سلسلة «يوم القيامة» حققت توزيعاً أكبر من الكتب الأخرى التي نشرت أثناء حياته. فقد صدرت من كل من **الانمساخ** و**الحكم** طبعتان، ومن **الوقاد**، كأحد الكتب القليلة من هذه السلسلة، ثلاث طبعات.

بتاريخ ١٤ تموز ١٩١٣ أعلم ماكس برود صديقه أن **الوقاد** «يباع بشكل جيد»، وذلك نقلاً عن فولف. لكن الطبعة الأولى لم تنفذ إلا في صيف ١٩١٦ ، وذلك بعد ازدياد الطلب نتيجة مشاركة كافكا في جائزة فونتان عام ١٩١٥ واستراتيجية دار النشر بشأن الإعلانات المناسبة.

ويبدو أن الطبعة الثانية صدرت في خريف عام ١٩١٦ ، في الوقت نفسه الذي صدرت فيه قصة **الحكم** في كتاب مستقل. وصدرت الطبعة الثالثة في عام ١٩١٨ ، وذلك دون ذكر عام الصدور ودون مشاركة كافكا.

٤ ـ مربّية في أسرة كافكا تتذكّر

تعيش السيدة أنّا بوزاروفا Anna Pouzarova اليوم (١٩٦٤) في Veseli nad Luznici، وتبلغ من العمر ثلاثة وثمانين عاماً تقريباً، وكانت قد ولدت في Ceske Budejovice، وكان والدها موظفاً في مؤسسة السكة الحديدية.

في الأول من تشرين الأول عام ١٩٠٢ بدأت أنّا العمل كمربية في أسرة كافكا في براغ، وذلك بتوصية من أحد معارف هرمان كافكا. كانت آنذاك فتاة جميلة رشيقة القوام تبلغ من العمر واحداً وعشرين عاماً. وكان فرانز كافكا قد بلغ التاسعة عشرة. ومن المؤكد أنه اكترث بالفتاة القروية التي كانت قد حضرت الى براغ لأول مرة؛ ومن الجائز أنها جذبته إليها بطريقتها. وذكرياتها تصف هذه العلاقة أيضاً. وتتسم هذه الذكريات بعاطفة رقيقة تتجاوز المألوف. ومن المؤكد أن هذا لا يعود الى بُعد الزمن وحده، وإنما بتأثير العفاف المحتشم في العلاقة العاطفية بين هذا الفتى وهذه الفتاة(*).

(*) كان من المألوف في ذلك العصر أن يكون لدى كل أسرة حرفية خادمة، ناهيك عن الأسر البورجوازية. كما أن هذا الأمر كان ضرورياً، نظراً لكثرة ←

(كنت أعتني كمربية بأخوات فرانز كافكا الثلاث). هكذا تبدأ قصة السيدة أنّا بوزاروفا. (كانت غابريلا تبلغ الخامسة عشرة. وفاليري الثالثة عشرة واوتيلي «أوتلا» الحادية عشرة. كانت الأولى تزور مدرسة خاصة، في حين كنت أرافق الأخريين كل صباح الى المدرسة الرسمية في شارع الجزّارين. وكانت البنات الثلاث في غاية التهذيب، ويذاكرن جيداً. وكانت أوتلا شقية، لكنها كانت أيضاً أحبّهن الى القلب. وكان فرانز يدرس الحقوق في جامعة كارل الألمانية. وكان والداه يملكان متجراً في شارع تسلتنر رقم ٣ ، وكانت شقة السكن في الطابق الرابع من المبنى نفسه. وكان قبو هذا المبنى يتألف من طابقين، وقيل أن ممراً كان يؤدي من الطابق السفلي الى الشارع.

وبين الكنيسة والبناء رقم ٣ كان ثمة زقاق يتألف طرفه الأيسر من سور عال بنيت فيه مخازن متنوعة وتشكلت في أعلاه شرفة واسعة تنتهي بباب زجاجي يؤدي الى الكنيسة، الى المكان الواقع الى جانب الأرغن.

← أعمال البيت آنذاك، مثل نقل الماء والفحم الى المنازل، ونظراً لضآلة أجور الخدم. وكانت المستخدمات، في الغالب، فتيات من الريف، وكن يشكّلن مجموعة اجتماعية ذات مراتب متدرجة حسب الوظائف التي يقمن بها: خادمات يؤدين الأعمال الصعبة، خادمات للأعمال السهلة، طباخات، مربيات أطفال، مدبّرات بيوت يعتبرن أنفسهن «سنداً لست البيت». وكان مركز هؤلاء الفتيات داخل الأسر يجعلهن حلقة وصل بين الفئات التي تسمى «فئات عليا» والفئات التي تسمى «فئات دنيا» في المجتمع، ومنحهنّ فرصة في ارتقاء اجتماعي. ولم يكن من النادر أن تصبح مثل هذه المستخدمة الموجهة الحقيقية للطفل، وغالباً ماتكسبه أولى تجاربه مع الجنس الآخر. ولم يكن فرانز كافكا ليشذ عن هذا القياس. كما أن لدى والدي كارل روسمان الفقيرين خادمة، يصبح من هنا أمراً مفهوماً (ا. و).

كان السيد هرمان كافكا ضخم الجسم ذا طلعة مهيبة ومظهر لطيف، وكان سيداً صارماً. وكانت السيدة يولي كافكا متوسطة القامة، سيدة لطيفة. وعندما استخدمتني قالت لي أن فانّي، الطباخة، وهي امرأة ضخمة بلغت الثلاثين، لديها عمل كثير، وأنه عليّ أن أساعدها قبل الظهر عندما يكون الأولاد في مدارسهم إذا كان لديّ متسع من الوقت. وخاصة أنه ينبغي عليّ أن أعدّ طعام الفطور لفرانز.

وكانت السيدة كافكا تتحوّج بنفسها، وعندما تعود، تقول لفاني ماذا عليها أن تطبخ؛ وكانت في العادة تعدّ على الطبق كوباً صغيراً من الكاكاو وتضيف إليه قطعة من الشوكولاتة، وتصبّ حليباً في قِدر صغير، وتقطع قطعة من الكعك، وقطعة من الزبدة. وأنا أقوم بإعداد طعام الفطور، وأرتبه على الصينية، وأحمله الى غرفة فرانز كافكا. وفي هذه الغرفة كان يوجد الى جانب النافذة طاولة صغيرة أضع عليها دائماً طعام الفطور.

كان السيد الشاب طويلاً أهيف القامة، ذا طبيعة جادّة، قليل الكلام. وكان يتحدث بصوت هادئ منخفض. ويرتدي في الغالب حللاً غامقة وأحياناً قبعة سوداء دائرية. ولم أره قط منفعلاً أو يضحك بصوت عال. وكان ينصرف بعد تناول طعام الفطور. وكانت فانّي ترتب فراشه وتمسح الأرضية، وأنا أنفض الغبار. وأحياناً كان السيد فرانز يعود قريباً، وأحياناً يعود عند الظهر. وكانت غرفته ذات الأثاث البسيط تقع على يسار غرفة الطعام. وكان باب الغرفة مفتوحاً دائماً. والى جانب الباب كانت طاولة المكتب وعليها كتاب «القانون الروماني» في جزءين. وفي الجهة المقابلة لدى النافذة كان ثمة صندوق، وأمامه دراجة، ثم الفراش والى جانبه كومودينه، وعند الباب رف كتب وطاولة غسيل. ومن الكتب التي كانت تُقرأ آنذاك في أسرة كافكا أتذكر القراءة عن الدراما في مايرلينغ. كان الموت المفاجئ لولي

العهد رودولف والبارونة ماري فتشرا يجثم في رؤوس الناس باستمرار، وذلك لأنه لم يكن يجوز الحديث أو الكتابة عن ذلك في الامبراطورية النمساوية ـ المجرية السابقة. وقد قرأت الكتاب باهتمام، وكان قد صدر في لايبزيغ.

ومن الصحف كانت الأسرة تقرأ صحيفة «بوهيميا» و«تاغ بلات».

كان فرانز كافكا يحرص على التعود على الخشونة. كانت فانّي تجهز فراشه مساءً، لكن عند الصباح كانت الفرشات المحشوة بشعر الحصان على الأرض الى جانب الدراجة، وملاءة السرير مفروشة على السرير بشكل حسن. فيما إذا كان السيد الشاب قد نام على فراش القش؟ وما من أحد تحدث عن ذلك. والى جوار غرفة الطعام كان ثمة غرفة كبيرة. وعندما لم يكن الجو بارداً جداً، كانت البنات يستلقين عاريات كلياً على السجادة في هذه الغرفة ويقمن لبعض الوقت بتمارين تنفس، كما كان فرانز قد أمر.

وكنا نقوم بمشاوير كل يوم. وذات مرة ذهبنا برفقة فرانز في نزهة نهرية. وكان قبطان السفينة يعرف كل أولاد كافكا ويحبهم. وكانت البنات يستطعن فعل ما شئن على ظهر السفينة، وكان فرانز يلحّ دائماً على أن يقمن بالتجديف وحدهن.

وكان السيد الشاب مجتهداً كل الاجتهاد. وعندما يكون في البيت كان يجلس دائماً الى طاولة المكتب ويدرس ويكتب. وفي العادة كان السيد هرمان كافكا وبناته وأنا نتناول طعام الغداء بدون السيدة كافكا. ولم تكن تتناول طعامها سوى بعد أن يعود «السيد الرئيس» الى متجره. وعندما كان فرانز يحضر الى البيت ظهراً، كان يفضّل تناول طعامه أولاً مع والدته.

وكانت البنات يذهبن معي الى غرفة الأطفال بعد تناول الطعام مباشرة. وبعد الظهر كن يحفظن دروسهن أو يكون عليهن أن يذهبن الى

المدرسة أحياناً. وفي الشتاء كن يذهبن الى مكان التزحلق على الجليد، حيث كان المرء في ذلك الوقت يتزحلق بقبقاب الانزلاق على أنغام موسيقى الأرغن. وكنا نذهب مرتين في الاسبوع الى درس اللغة الفرنسية، ومرتين تأتي معلمة بيانو. وفي أوقات الفراغ كان لديّ دائماً بعض أعمال الخياطة أو الشغل اليدوي أو الرفو، وهكذا كانت الأمور تسير يوماً بعد يوم. وذات مرة تمزّق معطف فرانز المنزلي من الجيب الى الطرف. فجلبه لي وسألني فيما إذا كان في مقدوري تصليحه. قلت أنني سأحاول. جلبت قطعة من الحرير ذات لون مناسب، وجلست في المطبخ تحت ضوء الغاز ورحت أعمل. تبعتني إلّي، وكذلك فرانز جاء ليرى، وسأل أخته على الفور فيما إذا كانت تستطيع أن تخيط أيضاً. فأجبت عنها، وقلت أنها سوف تتعلم أولاً، فوافقت. وجاء إصلاح المعطف جيداً، وفرح فرانز. وذات مرة جلبت أوتلا من مكان ما عصفوراً صغيراً أصفر اللون. وقد أعجب به فرانز، كما أعجبت به أختاه. كما أنه أعطى العصفور الكناريّ اسماً ـ كارابونتارا ـ معقداً بشكل كاف، وتوجّب على البنات أن يتمرّنّ على لفظه، كي لا تنكسر ألسنتهن كما قال فرانز. وبعد بعض الوقت اعتاد العصفور على الاسم الذي أطلقه فرانز عليه. وفي الصباحات كان الكناري، عندما كنا نرتّب القفص، يطير في الصالون الكبير الذي لم يكن يستخدم إلا فيما ندر. وعندما كان وقت اللعب ينقضي، كانت فاليري تدخل الى الصالون، وتمدّ يدها وتنادي: «كارابونتارا!» وكان عصفور الكناري يأتي طائراً، ويحطّ على يد فاليري ويترك نفسه يُحمل الى القفص. والظاهر أن فرانز كان في أوقات فراغه قد روّضه على ذلك. وبعد عصفور الكناري بقليل جاء عضو أسرة آخر ـ «حيوان» ـ عندما جلبت البنات ذات يوم من مكان ما كلباً صغيراً. «لكن من سيقوم بإطعام الكلب عندما نكون في المدرسة؟ الآنسة طبعاً!» وهكذا كان من الضروري تربية الكلب أيضاً بعض الوقت، الذي لم

يكن قادراً بعد على تناول الغذاء وحده، وكان علينا أن نعلّمه أولاً كيف يشرب الحليب من القنينة وبعد ذلك من الصحن أيضاً.

عندما كان فرانز يأتي إلينا في المطبخ، كنا أنا والطباخة نسرّ دائماً. لم يكن السيد الشاب صديقاً للابتسام الرخيص والثرثرة. حتى نظرته المرحة كانت، على طريقته، جدية في آن. كان يسألنا عن مزاجنا وفيما إذا كان لدينا عمل كثير. وكانت فانّي تشكو في بعض الأحيان من أن السيد يعنّفها. وكان فرانز يومئ برأسه فحسب، لكن هذه الإشارة كانت تتضمن تفهماً للعاملين في البيت أكثر من أي فرد آخر من أفراد الأسرة.

كانت مرآة صغيرة معلقة في المطبخ فوق البالوعة مع ماسورة المياه. وكان فرانز يذهب دائماً قبل طعام الغداء أو العشاء الى ماسورة المياه كي يغسل يديه. وذات مرة قالت له فانّي أنه سوف يرش نفسه بالماء كلياً إذا ما راح ينظر باستمرار في المرآة ويراقب ما أفعله. احمّر وجهي، وابتسم السيد الشاب فحسب وانصرف. بعد بضعة أيام سألني بعد طعام الفطور عما حلمت به في الليل. ولا أتذكر بما أجبته. ولا أعلم سوى أنني بدأت بالاحمرار وأننا أنهينا الحديث قبل الأوان. لقد كنت أكبر سناً منه، وكان فرانز كافكا ـ وإن كان يتصرف مثل رجل بالغ ـ يذكّرني دائماً، طبقاً لمنظره، بغلام. وفعلاً كان يبدو مثل صبي.

ومنذ اليوم الأول لإقامتي في الأسرة أحببت والدة فرانز، السيدة يولي كافكا. في أيام الاسبوع كانت طوال اليوم في المتجر، وأيام الآحاد كانت قبل الظهر هناك. لكنها كانت رغم ذلك مجدّة في العمل المنزلي ولطيفة مع كل فرد. عصر ذات يوم أحد دخلت فجأة الى المطبخ، حيث كنت جالسة الى الطاولة وأكتب. مسحت على شعري من الخلف، أدرت رأسي وقلت: «أمي». لعثمت شيئاً ما ولذت بالصمت، وأخيراً اعتذرت أيضاً. كنت قد كتبت لتوّي رسالة الى أهلي وفكرت بوالدتي! ومسحت السيدة كافكا مرة

أخرى على وجنتي وقالت لي أنها لم تستأ أقل استياء، وأضافت: «انني أم أربعة أولاد»).

من الأسئلة التي يلقيها زائر على السيدة أنّا بوزاروفا لا يظل سوى عدد قليل منها دون جواب. ومع ذلك لا تستطيع المربية السابقة في أسرة كافكا آنذاك أن تصف علاقة فرانز كافكا بوالده أو والدته وصفاً دقيقاً. وهي تدعي أنه لم يجر قط - على الأقل في فترة إقامتها التي دامت عاماً - حل مسائل عائلية أمام العاملين في المنزل. لكنها تتذكر جيداً أصدقاء فرانز كافكا الفتيان، مثل فيليكس إيفالد بريبرام الذي كان أكثر من يحضر، ثم كميل غيبيان (حتى الآن لا يعرف الكثير عن هذه العلاقة الودية)، وماكس برود فيما بعد. وهناك حادثة جرت يوم عيد رأس سنة ١٩٠٢ تميّز العلاقة بين فرانز كافكا وكميل غيبيان.

تتذكر السيدة بوزاروفا: (يوم عيد رأس السنة كانت أسرة كافكا مدعوة لدى أسرة أخ السيدة يولي كافكا. وقد دعوني لمرافقتهم. لكنني رجوتهم أن يعذروني لأنني أريد البقاء مساءً في البيت. ولدى انصرافهم قالت السيدة كافكا: «فرانز أيضاً سيبقى في البيت!» وقبل منتصف الليل بنحو ثلاثة أرباع الساعة قرع الجرس. جاء السيد كميل غيبيان وسأل على الفور، فيما إذا كان فرانز في البيت. وإذ أجبت بالإيجاب، سأل فيما إذا كان نائماً. «لحظة، سوف أرى فوراً»، قلت وذهبت الى غرفة السيد الشاب كي أرى فيما إذا كانت مضاءة. كان يجلس الى الطاولة ويكتب. وعلى كره مني أزعجته قائلة: «أيها السيد الشاب، السيد غيبيان موجود هنا!» - «وهل قلت له أنني في البيت؟» - «نعم!» - «يا داهيتي، يا داهيتي!» وأومأ برأسه في وجوم، وارتدى سترته، وبعد فترة قصيرة انصرف مع السيد غيبيان. وأمضى فرانز بقية السهرة في حفلة أنس في مكان ما. لكنني لم أعلم أين كان مع السيد غيبيان.

وكان لفرانز كافكا أحد الأقارب في ترويا كان يملك حانة نبيذ. وذات مرة ذهبت مع البنات الى ترويا. وكان فرانز قد سافر قبلنا على الدراجة مع صديقيه فيليكس بريبرام وكميل غيبيان، وانتظر الثلاثة لدى الحانة. ذهبت البنات يلعبن في الحديقة، أما أنا فقد دعاني فرانز الى الحانة، صبّ نبيذاً في الكؤوس و«بالصحة والعافية!» رشفت مجاملةً، وأردت التوقف عن الشرب. وأقنعني فرانز، وأخيراً تناولت نحو ثلاثة كؤوس. ثم اعتذرت، رغم إلحاح الشباب الثلاثة، ووليّت مسرعة الى البنات.

انني أملك انطباعات لا تُنسى عن أفضل كتاب لديّ، وهو كتاب «الجدة الصغيرة» من تأليف بوزينا فيمكوفا. كان الأمر هكذا: كان يهم فرانز أن يعرف ما ترويه البنات معي في أوقات فراغهن. وقد قلت انهن يتحدثن اللغة التشيكية بطلاقة الى حد ما، لكنهن لا يتقنّ قواعد اللغة. أشار فرانز بيده إشارة رفض، وقال: «المهمّ أن يتحدثن، أما قواعد اللغة، ففي مقدورهن أن يتعلمنها في وقت لاحق». ثم جلب لي نسخة مصورة جميلة من كتاب «الجدة الصغيرة»، وطوال أيام فيما بعد قرأت لهن من هذا الكتاب، الذي أعجبهن أيضاً.

أثناء إقامتي، التي دامت عاماً، لدى أسرة كافكا لم يصب أحد بأي مرض، وبدا الجميع يتمتعون بصحة جيدة. ورغم ذلك سافر فرانز الى درسدن، وزار الدكتور لامان في حي «الغزال الأبيض». وبعد عودته صرت أصنع له كل اسبوع نوعاً من الفطائر طبقاً لوصفة من الدكتور لامان. ولم يكن أحد في الأسرة يحصل على ذلك سوى فرانز. وحتى اليوم أحفظ في رأسي وصفة هذه الفطائر [تتألف الوصفة من ثمانية أسطر. ا. و].

قبل العطلة الصيفية دخل فرانز الى المطبخ وهو يرتدي زياً رسمياً، وعلى رأسه طاقية وعلى صدره وشاح، ألقى تحية بشكل جدّي وانصرف.

ربما كان قد أدى امتحانات. وبعد ذلك بقليل سافرنا الى مكان العطلة في سالزل. سبحنا كثيراً في نهر إلبه وتشمّسنا على الضفة، منفصلين دائماً ودون ملابس السباحة، وذلك ارتباطاً أكثر بالطبيعة ولكي نتمتع كلياً بالشمس والصيف. وقد سافر فرانز الى درسدن، لكنه عاد قريباً. وكانت تطيب له الإقامة في الخارج. كان يسافر كثيراً على الدراجة ويلعب التنس مع فتاة جميلة. وبعد عودته الى براغ كتب قصيدة طويلة بعنوان شِتلّا Stella ـ هكذا كانت تدعى الآنسة ـ وقالت لي أوتلا: «أنّا، فرانز ليس وفياً لك».

بعد ظهر يوم أحد كنا نجلس جميعاً في البهو، وفجأة جاءت أوتلا راكضةً، وراحت تقفز حول الطاولة وتغني: «شينغ، شانغ، لينغ، شونغ ـ فرانزنا يحب آنستنا أنّي!» ورددت ذلك عدة مرات. وضحكت إلّا وفالّي، نظرتا إليّ ولم تقولا شيئاً. أما السيدة كافكا فقد قالت: «أوتلا، ماذا تغنّين؟» «No، هذه حقيقة». «والآنسة، ماذا تقولين؟» (كانت السيدة كافكا تخاطبني بصيغة الجمع). ـ «لا شيء. تعلمين أن لدى أوتلا ومضات غريبة!» وفعلاً بدا لي أحياناً من الغرابة بمكان كم كان فرانز مهذباً، ويلقي التحية مراراً وتكراراً مهما كان عدد المرات التي نلتقي فيها خلال اليوم.

وغالباً ما كنا نتحدث في أسرة كافكا عن جنوب بوهيميا، حيث كانوا يحبون هذه المنطقة. كنت أعرف مدينة ستراكونيك معرفة جيدة، وكان السيد هرمان كافكا يحب تذكّر المدينة المجاورة لمكان ميلاده: أوسيك. وكان فرانز يسافر الى بلانا، القريبة من مكان ميلادي.

عندما جاء أخي غوستاف، الذي كان تلميذاً في المدرسة المتوسطة، إليّ في براغ، استقبله فرانز استقبالاً وديّاً. وسأله عن جنوب بوهيميا. وعندما افترق الاثنان، ودّعه أخي باللغة التشيكية. وقد فوجئ فرانز من

سرعة تفاهم الفتى معه، وتحدث عن ذلك فيما بعد، وقال: «كنا في الواقع رفاقاً!»

وكان فرانز كافكا يكتب لوالديه في عيد ميلادهما وفي مناسبات أخرى بعض المسرحيات، التي بقيت عناوينها فقط، في حين ضاعت مخطوطاتها. كانت العناوين هي: «المشعوذ» و«الصور تتحدث» و«جيورج بوديبراد». إن عنوان هذه المسرحية الأخيرة، بشكل خاص، يشهد على تأثير زيارات كافكا للمسرح القومي عليه. وظلت عادة تقديم مسرحية في الأسرة ـ كان فرانز كافكا يشارك في العرض بصفته كاتباً للنص ومخرجاً ـ قائمة حتى زمن دراسته الجامعية. ومرة قدّم مسرحيات هانس ساكس المؤلفة من فصل واحد. وكانت قراءته لنص أوبرا من أوبرات فاغنر هي التي دفعته الى تقديم هذه المسرحيات).

وفي إحدى المسرحيات شاركت أنّا بوزاروفا، وهي تتذكر ما يلي:

(كان عيد ميلاد السيدة كافكا، وكتب فرانز «مسودة» للمسرح، كما كانت أخواته يقلن. وكانت التهنئة هي ذروة المسرحية المؤلفة من فصل واحد. وقد قمن، البنات وأنا، بتمثيل النص الذي كتبه فرانز. وكنا سابقاً قد قمن ببعض التمرينات، وكان علينا أن نحفظ النصوص عن ظهر قلب. كان فرانز مخرجاً صارماً. وأخيراً اقترب موعد العرض الأول. وجلس الجمهور في البهو، وكانت غرفة الطعام كلها هي خشبة المسرح، وكان الباب العريض بين المكانين هو الستارة. وحضر العرض والد السيدة كافكا وأخوها مع أسرته. ويبدو أن عرضنا كان جميلاً جداً وتمثيلنا جيداً. وكانت البنات قد وضعن نظارة كبيرة على عينيّ دون عدسات، وذلك كي أبدو «في المشهد» من ذوي العلم.

كان بعض الأعياد اليهودية حدثاً غير عادي في الحياة العائلية لدى

أسرة كافكا. كنا جميعاً نأكل خبز العيد، ما عدا فرانز الذي لم يكن يستسيغه، كما كان يقال عنه في الأسرة. وكان فرانز يتصرف أثناء الأعياد كما يتصرف في الأيام العادية الأخرى، كان يعمل ويقرأ ولا يفعل شيئاً مخصوصاً.

كان كافكا يحب أكل السبانخ. وما يكاد هذا النوع يظهر في السوق في فصل الربيع، حتى يصبح طعاماً يومياً لدى أسرة كافكا الى جانب اللحوم والأطعمة الأخرى).

وتنهي السيدة بوزاروفا قصتها قائلة: (في نهاية تشرين الأول عام ١٩٠٣ مرضت خالتي العجوز التي كانت تعيش لوحدها، فأخبرتُ أسرة كافكا بتركي الخدمة كي أستطيع رعاية خالتي. وقد أشار فرانز على والدته بتعيين مربية فرنسية بدلاً عني لكي يكون لدى جميع أفراد الأسرة فرصة للحديث باللغة الفرنسية. وقد ذهبتُ كارهةً. فاليري كتبت لي عدة مرات. وفيما بعد التقيت البنات مرتين في مشوار عبر براغ. وكانت مربية فرنسية ترافقهن دائماً. وكانت تعرف الألمانية جيداً. ومعها أيضاً تبادلنا بضع جمل. ومرة التقيت فرانز كافكا نفسه. وحالما لمحني، انحنى قليلاً في أدب، كشأنه دائماً، وابتسم، ورفع قبعته. وربما كان على عجل، إذ أننا لم نتوقف كي نتحدث سوية. خسارة، كان هذا هو لقاءنا الأخير.

ولم أسمع عنه شيئاً بعد. فقط في حزيران عام ١٩٢٤ ـ قبل أربعين عاماً ـ قرأت نعياً في صحيفة «تريبونا»، كتبه ماكس برود بعنوان «فرانز كافكا مات»[*].

(*) للمقارنة بين آنـا بوزاروفا ويوهانّا بروِمّر راجع ص ٢٦٦ - ٢٦٩ (ا. و).

٥ ـ لقاء مع فرانز كافكا

كان ذلك ذات مساء من أماسي الشتاء في براغ، قبل عامين أو ثلاثة أعوام من وفاته. في قاعة صغيرة في مركز المدينة قامت زوجة رودولف فوكس بإلقاء مقاطع من أعمال زوجها وأعمال شعراء شبان ألمان من براغ: أوتّو بيك، فرانز فرفل، ارنست فايس، فرانز كافكا، وآخرون نسيت أسماءهم(*). وكنت قبل بضعة أيام قد قرأت قصة لفرانز كافكا هي قصة **الوقاد**. وقد أثّرت فيّ واقعيتها الرمزية وأثارت فضولي في آن.

وفي نهاية الأمسية ـ كان عدد الحاضرين لا يزيد عن خمسين شخصاً تقريباً ـ قدّمني أوتّو بيك الى فرانز كافكا. ما من صورة من صوره تعكس السحر المتواضع الذي ينبعث من هذا الرجل. كان طويل القامة، رشيقاً، ذا شعر غامق، يرتدي ملابس في غاية الأناقة، وكان يعطي انطباعاً رياضياً. انني أتذكر عينين غامقتين كانتا تتألقان من وجه شاحب على نحو اعتقدت

(*) في رسالة صادرة في ايلول/تشرين الأول ١٩٢١ الى روبرت كلوبشتوك كتب كافكا: **كنت أمس مع مجموعة التقت لكي تسمع منشدة شابة... ، وبعد ذلك ذهبت، ضعفاً مني، الى مقهى، وعدت الى البيت مهتزّ الأعصاب، لم أعد أتحمل الآن حتى نظرات البشر (ليس عداءً للبشر، لكن نظرات البشر، حضورهم، جلوسهم، تطلعهم، كل هذا هو أكثر من اللازم).**

معه أنني أرى فيهما لآلئ ذهبية تتراقص. وصوته الذي بدا خافتاً أصبح خلال الحديث أكثر حيوية، أصبح دافئاً، جهورياً وحيّاً.

وتبعنا مجموعة الكتّاب التي كانت ترافق السيدة فوكس. وفي الشارع المظلم سرت وكافكا الى جانب بعضنا بعضاً. وتحدثنا عن قصائد ردودولف فوكس التي كانت أبعد ما تكون عن أن تلقى التقدير الذي تستحقه. وتجنبت أن أتحدث مع كافكا عن شعره أو عن القصة التي كنت قد قرأتها لتوّي، وذلك ربما لأنني كنت أتمنى أن تؤدي قوة الدفع التي كنا نتحرك بها نحو بعضنا بعضاً الى تفاهم يدوم. وعبثاً أبحث في ذاكرتي عن الكلمات التي تبادلناها طوال ربما عشر دقائق. لكنني ما زلت أرى أمامي هيئته المنحنية إليّ قليلاً، والمصابيح الملونة في ميدان فنتسل.

وتوقفت المجموعة كي تنتظرنا. فقد كنا تأخرنا دون أن ندري. وتطلعت بضعة أزواج من العيون الى كافكا، مستعدةً لقول «الى اللقاء». وأمام باب مقهى إديسون سأل أوتّو بيك: «هل تأتي معنا، كافكا؟» لكن كان في مقدور المرء أن يفهم من نبرة صوته، أنه سأل لمجرد المجاملة. وتوجّه كافكا إليّ بتعبير وجه متسائل. وإذ أجبت بالإيجاب، أعطى إشارة بذقنه: سنتبعكم!(*).

في المقهى جلس كاتب **القلعة** الى جانبي، ورغم الضجيج استطعنا مواصلة حديثنا دون أن نهتم كثيراً بالآخرين. وإذ عبّر عن حركة بإشارة من يديه دقيقة القسمات، تذكرت فجأة أن كافكا كان قبل فترة وجيزة قد عمل في مشتل زراعي لدى بستانيّ تشيكي، وتخيلته في المكان المناسب له

(*) لم يكن أصدقاؤه ينادونه باسمه الأول، وانما باسم «كافكا»، أي الغراب، أي الغريب (ا. و).

في الحقيقة: في وسط الأقحوان والداليا التي ينحني فوقها في عناية وحب.

في هذه اللحظة قلت له أنني قرأت **الوقاد**، وأعلمته إعجابي وأنا في حيرة. وأضفت قائلاً كم يروق لي شعور الوحدة والخواء الذي ينبعث من قصته ويقارب شعور اللامعقول. ولأنه استمع إليّ بانتباه ورأيت في نظرته بريقاً متألقاً ذهبياً، سألته: «هل **الوقاد** هي مجرد جزء فعلاً؟ ألن يعثر الشخص الرئيسي للقصة على سبب عزلته؟»

ودون أن نكون قد لاحظنا الأمر، كان عدد من مرافقينا قد استمعوا الى حديثنا. وكانت زوجة «شويعر» قد جلست الى جانب كافكا، ودون أن تنتظر جوابه، صرخت في وجهي أنني أسأت فهم القصة التي تتصف بدايتها ونهايتها بالكمال. وانخفضت أجفان عينيّ كافكا المحاطة بأهداب سوداء وأخفت الوميض الساطع الذي توهج في عينيه فجأة. وعلى ثغره ارتسمت ابتسامة مشرقة فيها دعابة وظرف. وفي هذه اللحظة فقط لاحظت أن عينيه السوداوين إنما كانتا زرقاوين.

وبعد أن قامت مفسّرة عالم كافكا الفكري المتطاولة بالتدليل على نقص حدة ذكائي، توجهت الى كافكا باحثة عن موافقته. لكن كافكا أجاب بلهجة لا تنمّ عن ودّ كثير: «الغريب على صواب».

لماذا استخدم بالذات هذه الكلمة التي تظهر في كثير من آثاره؟ هل يشير الى تعبير استخدمته السيدة قائلة انني «الغريب في براغ؟» على الأرجح كان الامر هكذا، لكن وصف «الغريب» الذي له في كثير من لغات الأرض وقع الإهانة، تحول في فم الشاعر الى جسر أقيم بينه وبيني.

واحمرّ وجه قرينة الشويعر، وكان انطباعي أن كافكا كان يراقبها. وزاد هذا الانطباع عندما لاحظت أن نظرته مكثت لحظةً قصيرة على قسمات وجه ارنست فايس الذي كان يجلس برزانة وكأنه بوذا. ثم انحنى

إليّ، وكان لجوابه على سؤالي وقع الاعتراف: «كل ما هو حياة هو مجرد جزء».

ومن خلال كل الدخان والضجيج رأيته ثانية بين الأقحوان والداليا، وفهمت العبرة التي اكتسبها من الزهور التي كان يحبها: أن الحياة التي نحسّها هي مجرد جزء.

١٩٤٦ فرد برانس

Fred Berence

٦ ـ تلقّي القصة الأول

كانت قصة **الوقاد** هي ثاني كتاب صدر لكافكا. وقد صدر في أيار ١٩١٣ ، أي بعد بضعة أشهر فقط من صدور أول كتاب: **تأمل**. وكتب عن **الوقاد** مقالات نقدية عديدة ذكر فيها الكتاب الأول. وبهذا بدأ اسم الكاتب يصبح مألوفاً الى حد ما.

في مقالة للناقد هاينريش ياكوبس نشرت بتاريخ ١٦ حزيران عام ١٩١٦ أبرز كاتبها أن موضوع القصة بسيط، لكن من خلال قوة إبداع كافكا «ربما كتبت هنا قطعة من النثر الألماني تتصف بالكمال». ويتابع الناقد: «ما هو شأن هذه القصة الأخلاقية؟ هل تقوم على سخرية؟ نعم، وبهذا ليست سخرية توماس مان خليقة أن تكون أعظم سخرية في الأدب الألماني أبداً. لكن، من طرف آخر، من يبرهن على أن ما يحدث لكارل روسمان ليس الجدّية الأكثر صدقاً للشاعر وإشارته الأكثر خُلُقية؟ نعم، من يبرهن على ذلك؟ لقد قرأت هذه القصة ثلاث مرات، وحرت في أمري، وأنا سعيد لأن قوة شاعر عظيم سوف تدعني أمكث في هذه الحالة المعلقة دائماً على الأرجح».

وقد نشرت هذه المقالة في صحيفة تصدر في برلين، وعلم بها كافكا من آخرين، وطلب من فيليس باور، التي كانت تقيم في برلين، أن تحصل له

على نسخة من الصحيفة، ففعلت. وفي رسالة جوابية لها أبدى نوعاً من الارتياح لهذا الحكم الإيجابي: **شكراً من أجل إرسالك الصحيفة. إنه يدغدغ المرء من الأعلى الى الأسفل.**

وانتقد نقاد آخرون قِدَم موضوع **الوقاد**، فكتب أحدهم: «تعطي القصة انطباعاً بأنها من الطراز القديم، من نوع قصص الرحلات التي كانت تكتب في منتصف القرن التاسع عشر».

وكتب ناقد ثالث أن القصة تذكّره بشارلز ديكنز. وفعلاً كتب كافكا فيما بعد في يومياته، بتاريخ ٨ تشرين الأول ١٩١٧: **كوبرفيلد لديكنز: «الوقاد» تقليد مكشوف لديكنز، والرواية أكثر... ولا سيما الطريقة... كنت أنوي... أن أكتب رواية ديكنز..**

وذكر نقاد آخرون أن قيمة هذه القصة إنما تكمن في طريقة العرض أكثر مما تكمن في الموضوع. فقد كتب، مثلاً، الكاتب (المعروف آنذاك) أوتّو بيك: «كيف يدع كافكا الناس يتكلمون، كيف ينقل أفكارهم، ويبيّن تضارب مشاعرهم، ويوحّد ألف ملاحظة بسيطة ظاهرياً الى وحدة طبيعية حتى تنجلي بشكل فاتن إنسانيةٌ محددة نقية. هذا فن يمتاز ولا ريب عن طريقة القص التقليدية، والطريقة الثورية العصرية المتشنجة. إنه رؤيا مُلغَزة لشاعر يبدع بناء على قوانين خفية».

في عام ١٩٢٧ نشر ماكس برود رواية **المفقود** (بعنوان: أمريكا)، وكتب لها مقدمة جاء فيها: «لا تحمل مخطوطة فرانز كافكا عنواناً. وفي أحاديثه اعتاد أن يسميها (روايته الأمريكية)، وبعد صدور الفصل الأول في عام ١٩١٣ ، أصبح يطلق عليها ببساطة اسم (الوقاد). كان يعمل في هذا الأثر الأدبي برغبة لا متناهية، وغالباً مساءً والى آخر الليل. وصفحات المخطوطة تبين تصحيحات قليلة بشكل عجيب... كان فرانز كافكا يقرأ

برغبة قوية كتب رحلات ومذكرات، وكانت سيرة حياة فرانكلين أحد كتبه المفضّلة، وكان يتلو علينا مقاطع منه برغبة، حتى ينتعش فيه الحنين الى الحرية والبلدان النائية. وهو لم يقم برحلات طويلة أبعد من فرنسا وشمال إيطاليا. وخياله هو الذي يعطي كتاب المغامرات هذا لونه الخاص...

ومن الجليّ أن ثمة ترابط وثيق بين هذه الرواية وروايتي **المحاكمة والقلعة** من التركة الأدبية. إنها ثلاثية الوحدة، وموضوعها الرئيسي هو الوحشة والعزلة في وسط البشر، وانتظام الفرد ضمن الجماعة البشرية.

إننا نشعر كيف سيقوم هذا الفتى الطيب، كارل روسمان، بتحقيق هدفه: النجاح في الحياة كإنسان مستقيم، ومصالحة والديه».

٧ ـ الحلم والأثر الأدبي

كان فرانز كافكا يعاني طوال حياته من الأرق، وكان لديه حنين دائم الى النوم. وكان دائماً يشكو ـ في يومياته ورسائله ـ من أرقه ومن محاولاته غير المجدية للحصول على قسط كاف من النوم، وبالتالي على طاقة من أجل الكتابة الليلية. ولهذا الغرض اختار إطاراً معيناً لحياته، التي أطلق عليها **حياة طاولة المكتب والكنبة**، وشرح هذا الإطار الى فيليس باور في رسالة مؤرخة في الأول من تشرين الثاني عام ١٩١٢:

من الساعة ٨ حتى ٢ أو ٢و٢٠ دقيقة مكتب، حتى ٣ أو ٣,٥ طعام غداء، ثم نوم في الفراش حتى ٧,٥ (غالباً مجرد محاولات...)، بعد ذلك ١٠ دقائق رياضة جمباز، عاري الجسد والنافذة مفتوحة، ثم مشوار لمدة ساعة وحدي أو مع ماكس أو مع صديق آخر أيضاً، بعد ذلك طعام عشاء ضمن الأسرة... وفي الساعة ١٠,٥ (بل غالباً ١١,٥) جلوس للكتابة والبقاء حسب الطاقة والرغبة والحظ حتى الساعة ١ ، ٢ ، ٣ ، ومرة حتى الساعة السادسة صباحاً. بعد ذلك رياضة مرة أخرى، طبعاً مع تجنب كل جهد، وبعد الغسيل الى الفراش، وغالباً مع آلام قلب خفيفة وعضلات بطن متشنجة. ثم كل المحاولات الممكنة للاغفاء، وهذا يعني بلوغ الممتنع، إذ لا يمكن للمرء أن ينام (السيد يطلب

حتى نوماً يخلو من الأحلام) ويفكر في أعماله في الوقت نفسه... وهكذا يتألف الليل من قسمين، قسم صاحٍ وقسم سهاد. ولو أردت أن أكتب لك عن ذلك مفصلاً، وأردتِ أن تسمعي، فلن أنتهي قط.

وقد حافظ كافكا على هذا التقسيم ليومه سنوات طويلة. وكان كفاحه من أجل النوم يتكرر يومياً، بعد الظهر على الكنبة، وليلاً في الفراش. ونحن لا نجد آثار هذا الكفاح في شكاوى كافكا الكثيرة عن الأرق فحسب، وإنما نجدها بالدرجة الأولى في ما دوّنه كافكا من أحلام وأحلام يقظة وتخيلات وسن. ورغم كل الشكاوى عن ساعات الأرق، تظل الكنبة ويظل الفراش مكاني الراحة والتركيز، أفضل الأمكنة للكآبة والاستغراق في التفكير. هنا يتأمل كافكا في شقائه، وفي القفز من النافذة. هنا تُطبخ رسائل. في البؤس في الفراش تخطر له فكرة الانمساخ. وبعد أجمل تنوّع من النوم والدوار والأخيلة واليقظة المؤكدة، يذهب الى الفراش أو الى طاولة المكتب كي يكتب من أجل المفقود أشياءَ هجمت عليه بقوة في الفراش.

وفي يوميات كافكا أيضاً نعثر دائماً على مواضع، نشأت بطريقة مماثلة، تصف أحلاماً صحيحة أو تخيلات وسن. بين النوم والأرق، الدوار واليقظة المؤكدة تظهر بانتظام حالة تطلق خيال كافكا الى فضاء رحب، يتتبع فيه تصوراته، ويستحضر ما عاشه في ماضيه، أو يملأ مسبقاً مواضيع ومشاهد نصوصه بالحياة. ولم يكن كافكا يعي هذه الحالات فحسب، وإنما كان، فوق ذلك، يعرف أحياناً كيف يخلقها كما يشاء. غير أنه من الضروري التمييز بين ما دوّنه كافكا من أحلام اليقظة أو تخيلات الوسن من طرف وبين ما دوّنه من أحلام رآها في منامه فعلاً ودون وعي أو توجيه

من قبله، وإن كان كافكا يصف في معظم الحالات هذين النوعين بأنهما حلم.

وهناك موضعان في يوميات كافكا يوضحان أهمية **تخيلات الوسن** بالنسبة للأثر الأدبي. في هذين الموضعين يسجل كافكا صور **حلم** دخلت الى كل من الفصل الأول والفصل الأخير من رواية **المفقود**:

بتاريخ ١١ أيلول ١٩١٢ كتب كافكا في يومياته:

حلم: كنت أتواجد على رأس يابسة ناتئ ضيق مُنشأ من أحجار منحوتة مربعة وممتد طويلاً في البحر... لم أكن أدري في البداية أين أتواجد في الواقع، وفقط عندما نهضت عن طريق الصُدفة، شاهدت أمامي من جهة اليسار وورائي من جهة اليمين البحر الواسع الواضح ترسو فيه بشكل ثابت سفن حربية كثيرة مصفوفة. وعلى اليمين كانت تشاهَد نيويورك، لقد كنا في ميناء نيويورك. وكانت السماء رمادية اللون لكنها صافية بشكل متساو. استدرت بحرية يمنةً ويسرةً في مكاني، معرّضاً الى الهواء من كل الجهات، لكي أتمكن من رؤية كل شيء.

بعد أسبوعين من هذه اليومية بدأ كافكا كتابة الصيغة الثانية من **المفقود** بوصول كارل روسمان الى نيويورك.

حين دخل كارل روسمان ذو الستة عشر عاماً، الذي أرسله والداه الفقيران الى أمريكا لأن خادمةً كانت قد أغوته وأنجبت منه طفلاً، على ظهر السفينة، التي أصبحت تسير ببطء، الى ميناء نيويورك، رأى تمثال إلهة الحرية، الذي كان قد لاحظه منذ فترة طويلة، في ضوء شمس زادت قوته فجأة. وكان ذراع التمثال الذي يحمل سيفاً يرتفع وكأنه رفع حديثاً، تلفّه نسائم طليقة.

في الحلم - الذي لا يذكر فيه تمثال الحرية - نلاحظ أن الحالم نفسه يطلّ على الميناء، وهو في موضع متقدم، **معرَّضاً الى الهواء من كل الجهات.**

أما في الرواية فإن تمثال الحرية، **الذي تلفّه نسائم طليقة،** هو الذي يطلّ على الميناء.

ومشهد الميناء الذي تستمر اليومية المذكورة في وصفه، نجده في فصل **الوقاد** مرتين، كل مرة لدى النظر من نوافذ السفينة الراسيةفي الميناء. فلدى الوصف الأول للحدث الذي يجري هناك، يأخذ كافكا من **الحلم** مشهد **البحر الواسع الواضح ترسو فيه بشكل ثابت سفن حربية كثيرة مصفوفة،** ويضعه في الرواية: **دوّت طلقات تحية عسكرية أُطلقت على الأرجح من سفن حربية.**

وملاحظة الحلم الاجمالية: **كما انني لاحظت الآن أن الماء الى جانبنا قد ارتفع أمواجاً عالية، وقامت عليه حركة مرور هائلة لسفن أجنبية،** تطابق في الرواية الوصف المفصَّل لحركة مرور **السفن الكبيرة والسفن الصغيرة والزوارق أمام نوافذ الغرفة الثلاث، التي يرى منها كارل روسمان أمواج البحر.**

ولدى النظرة الأخيرة من النوافذ - في الرواية - نجد أيضاً الملاحظة الأخيرة المذكورة في اليومية:

لم يبق في ذاكرتي سوى أن جذوعاً طويلة ــ بدلاً من أطوافنا ــ كانت قد حُزمت حزمة دائرية ضخمة راحت تظهر قليلاً أو كثيراً مع مستوى الإسقاط حسب ارتفاع الأمواج، وتتقلب في الماء بالطول.

عن الجذوع المحزومة بشكل غريب جاء في الرواية بشكل عام: **أجسام**

طافية غريبة ظهرت بين الفينة والأخرى بشكل مستقل من المياه المضطربة، ثم غمرت على الفور ثانية وغرقت أمام نظرة الدهشة.

وينتهي **الحلم** بملاحظة صاحبه بشأن حركة المرور في الميناء: **هذا أكثر إثارة من حركة المرور في شارع باريس** (في براغ - ا. و). أما نظرة كارل روسمان الأخيرة من نوافذ السفينة الراسية في الميناء، فإنها تنتهي بمراقبة الركاب الجالسين في زوارق بواخر **المحيط**، الذين **لم يستطع بعضهم أن يتخلوا عن إدارة رؤوسهم نحو المشاهد المتبدلة. حركة بلا نهاية، حركة تنتقل من العنصر المتحرك الى البشر العاجزين وأعمالهم.**

في **الوقاد** توجد العناصر الأساسية للمشهد الذي حلم به الشاعر ودوّنه في يومياته. ورغم كل اختلاف في التفاصيل بين المشهدين، في الحلم وفي الأثر الأدبي، فإن هناك تشابهاً واضحاً بين هذين المشهدين. ومقارنتهما تبيّن أنه يمكن اعتبار عناصر الأثر الأدبي المطابقة لحدث الحلم تداعيات انتقلت من الحلم الى القصة.

١٩٩٢ هانس - غرد كوخ

Hans-Gerd Koch

٨ ـ المتاهة وأمريكا

في **الوقاد** ثمة عنصرا بنية يستمران في كامل رواية **المفقود**. العنصر الأول هو أمريكا... قَدَر كارل، القارة الغربية حيث ما زالت، بعيداً عن الوالد والوطن، معجزة الانقاذ ممكنة. والثاني هو الوقاد وحنين كارل. وبتشابك فني بارع يسيطر هذان العنصران على **الوقاد** وكل **المفقود**.

إن الحنين وذكرى الحظ الضائع في بيت الأهل هما موضوعا بنية جوهريان في الرواية بكاملها مرتبطان بكيفية دقيقة مع الوقاد ونسيان كارل وهبوطه الى متاهة جوف السفينة. ويمكن تسميتهما العنصر المؤجّل الذي يمنع كارل في البداية عن أمريكا، لكنه من ثم يتيح اكتشافه من قبل الخال.

إن علاقة الوقاد بنسيان كارل تلفت نظر القارئ المتمعّن على الفور. لقد نسي كارل مظلته على السفينة، ولا يريد بحال أن يفتقدها لدى وصوله الى العالم الجديد. وبدلاً من الهبوط الى اليابسة، يعود كارل، إذاً، الى الاتجاه الذي أتى منه. وبدلاً من العثور على مظلته، يقع كارل في متاهة سفلية مجهولة. يضلّ طريقه، ويصاب بحيرة، ويقرع أول باب يصادفه. وهناك يسكن الوقاد، الذي يستقبله. إن النسيان هو، إذاً، ذو أهمية قصوى بنيوياً. فهو يقود باتجاه منزل الأهل، لكنه يقود من ثم الى الداخل، الى المجهول، الى الضياع والحيرة، وأخيراً الى الوقاد. وبدلاً عن مظلة المطر التي

أعطاها له والداه، يعثر كارل على الوقاد كمظلة إنقاذ في ضيقه. إن كارل يصل الى الوقاد لأنه ضلّ طريقه في متاهة جوف السفينة.

وعلى سرير الوقاد يحس كارل على الفور **بالاطمئنان وكأنه في بيته** (ص ٢٤٨ س٥). إن جنسيتهما الألمانية تجمعهما، كما يجمعهما قدرهما المتشابه. فكارل مطرود من بيته، والوقاد يُسام العسف في مكان عمله، وذلك بسبب جنسيته بالذات. وكونه مظلوماً يجعله محبوباً لدى كارل. كلاهما منبوذ، في السفينة وفي العالم، معزول ومزدرى..

مهنياً نلاحظ أن الوقاد مرتبط بجوف السفينة. هناك يسكن. ومن عمله تستمد السفينة طاقتها التي تدفعها الى الأمام...

لدى الوقاد يشعر كارل بالغبطة. هنا يحس هناء لم يعرفه منذ أن طرد من منزل أهله.

إن عنصر الوقاد يقبع في كارل نفسه. إن نسيانه هو الذي قاده الى الوقاد. وحنينه الى صورة والد مثالي هو الذي يجعله سعيداً لدى الوقاد. والوقاد هو صورة الوالد التي يعثر عليها كارل في المتاهة. وهو الجواب على قرع كارل للباب وبحثه عن مخرج. إنه يقبله، في حين رفضه والده الحقيقي. كارل ينسى أنه أراد البحث عن مظلة والديه، إذ أنه وجد في الوقاد مظلته الحقيقية. وكذلك مهنياً يحقق الوقاد بصفته ميكانيكياً حلم كارل. إذ أن كارل كان يريد أن يصبح مهندساً ميكانيكياً. وهو يرى في الوقاد تحقيقاً لجزء على الأقل مما أراد أن يصبح، وينضم إليه بحماس. لقد أصبح الوقاد ما كان على والده الحقيقي أن يكون بالنسبة إليه، وما لم يكن قط: قدوةً ومثالاً يحتذى به.

في رسالة الى الوالد كتب كافكا: **لقد قرأت مؤخراً ذكريات الشباب لفرانكلين. أعطيتها لك عمداً كي تقرأها، لكن ليس، كما**

علّقتَ ساخراً بسبب موضع صغير عن النباتية، وإنما بسبب العلاقة بين المؤلف ووالده، كما وصفت في الكتاب، والعلاقة بين المؤلف وابنه، كما تعبّر عن نفسها بنفسها في هذه الذكريات المكتوبة من أجل الابن. ولا أريد هنا أن أبرز تفاصيل ٦٣٧ ـ ٦٣٨. كان فرانكلين معجباً بوالده؛ وقد وصف في كتابه كيف قام والده بتشجيعه في تطلعاته واهتماماته. وصف، إذاً، المثل الأعلى للوالد الذي كانت أفكار كافكا تدور حوله دائماً. وقد تبين أن هذا الكتاب كان أحد الحوافز التي دفعت كافكا الى كتابة رواية المفقود.

إن الوقاد هو صورة والد «حقيقية». إذ أنه عملاق، كما هو الوالد المرعب في الحكم وفي الانمساخ. لكنه كوالد يقدَّم على أنه صغير. وشكاواه عن المساس بحقوق الألمان على سفينة المانية توازي طرد كارل من بيت أهله بشكل جائر. كما يعامَل الوقاد الألماني على سفينة المانية معاملة سيئة، هكذا وُضع كارل، ابن العائلة، خارج الباب، مثل قطة، وطرد الى العالم...

إن الوقاد يمثل أحد الأشكال واحدى الامكانيات التي عرض فيها المؤلف قصة وجوده. لقد كان الوقاد دائماً ما فعلته عملية المسخ بغريغور سامسا: أنا محصورة في داخلها ومحكوم عليها بانعدام الصدى...

والعنصر البنيوي الثاني في القصة، والرواية، هو أمريكا. وهذا العنصر المناقض لعنصر الوقاد هو ما يجعل كارل مفقوداً. ان أمريكا هي قَدَره، وذلك لأنه طرد من بيته. لكن هذا الطرد ينقذه. فهو يعطيه الاستقلالية التي تتيح له أن يتمرد، حيث التمرد ضروري للتخلص من لعنة الحياة الخالية من الكرامة. إن أمريكا هي، بالنسبة لكارل روسمان، بلاد بلا أب. صحيح أنها فرضت عليه، لكنه يستطيع أن يتكيف معها. إنها تمثل الانفتاح على العالم،

والقدرة للانفصال عن الجذور. إنها نقيض الحنين. ومن المميز أن الوقاد لا يدخل الى أمريكا، بل يختفي أمام أبوابها. وعندما هبط كارل من السفينة، مع خاله، **كان الحال حقاً كأنه لم يعد يوجد وقاد** (*).

ويمثل الخال المبدأ الأمريكي بالمحافظة على الذات وتنظيم كل القوى. وهو - على سطح السفينة وفي غرفة قيادتها - نقيض الوقاد القادم من الأسفل، من المتاهة. إنه يواجه مبدأ **العدالة** الذي يشعر به الوقاد ذاتياً بمبدأ **النظام** الذي يمكن تطبيقه بعامة.

١٩٦٤/١٩٧٦ فالتر سوكل

Walter sokel

(*) لم يرد الأمر، لكن يمكن للمرء أن يقرأه: جيورج بندمان، الذي اعترف بحكم الموت الذي أصدره والده عليه في قصة **الحكم**، وقام بتنفيذ هذا الحكم بنفسه بأن قفز من الجسر إلى النهر، يظهر مرة أخرى ككارل روسمان في ميناء نيويورك.

٩ ـ عدالة ونظام

تصف آثار كافكا واقع الإنسان في القرن العشرين وصفاً شعرياً. وما يقال عنه «غموضاً» في شعر كافكا ليس سوى تعبير ضروري عن حقيقة أن العامّ هو نفسه غامض... غامض طبعاً قياساً الى تصورات الإنسان الذي هو سجين أوضاعه المحدودة.

في رواية **المفقود** يصف كافكا عالم العمل العصري الطاحن، ويكشف، من غير هوادة وبسداد بصيرة، عن الآلية الخلفية للمجتمع الصناعي الحديث، الآلية الاقتصادية والنفسية، وعن العواقب الشيطانية لهذه الآلية.

وفوق ذلك، فإن هذه الرواية هي الشرط الذي لا غنى عنه لفهم روايتي **المحاكمة والقلعة**. ففي الرواية الأولى نشأت الأحداث الحاسمة التي تطورت في الروايتين الأخريين... نشأت في إطار طريقة سرد واقعية ظاهرياً.

في رواية **المفقود** ينجز كل عمل بسرعة خاطفة وبلا انقطاع. إن حركة الملاحة في ميناء نيويورك هي **حركة بلا نهاية، حركة تنتقل من العنصر المتحرك الى البشر العاجزين وأعمالهم!** (ص ٢٥٣ س٢١). والإنسان ليس سيد عمله، وإنما هو عرضة له وعاجز أمامه، كما كان

البدائيون في فترة ما قبل التاريخ معرّضين لقوى الطبيعة. ودون أن يدري، يحقق عالم الصناعة العودةَ الى زمن ما قبل التاريخ، هذا الزمن الذي خرجت منه البشرية في تطور شاقّ دام آلاف السنين، وارتقت منه الى مرحلة من تقرير مصير فردي حرّ. وليست هذه العودة شيئاً آخر سوى مثلما تهبط الذات الفردية الحرة لدى كافكا الى الحيوان الأسطوري، هذا الحيوان الذي يمثل المرحلة القديمة ما قبل الإنساني. إن كافكا يصف التوحش العصري كإنتكاس الى عالم قديم، عالم قطعان جماعية تُطمس فيه كل ذاكرة فردية وكل مسؤولية. إن عرض هذه الرتابة العصرية سوف نجده في روايتي **المحاكمة والقلعة**. في رواية **المفقود** تظهر هذه الرتابة، مع التحفظ أن العمل العصري ـ على خلاف العمل في العصور القديمة ـ إنما يمثل رتابة غير مميزة ولا حكمة لها ولا يوجد فيها بعد الآن فروقات نوعية، وإنما ينحلّ فيها كل شيء على وتيرة واحدة، مثلما يمثل هنا **العنصر المتحرك** حركة الأمواج الرتيبة. وطبقاً لذلك **كانت** بالنسبة لموظفي المرفأ **ساعة الجيب التي كان قد وضعاها أمامهما هي على الأرجح أكثر أهمية من كل شيء حدث في الحجرة وما زال قد يمكن أن يحدث** (ص ٢٧٠ س١٧)، أي أكثر أهمية من اللقاء الإنساني بين كارل روسمان وخاله، وأكثر أهمية من الجدال حول الحق أو الظلم. وفيما بعد سيُعتبر كارل روسمان **ساعة تسير بشكل سيء**.

إن الاضطرار للعمل المتصل غير المنقطع يقضي على كل ما هو إنساني.

لكن رتابة العمل هذه تتجلى أيضاً في سلوك أفرادها الصوريين الذين تكون ردود فعلهم متشابهة. والفروقات ليست سوى ذات طبيعية صورية أو كمية. والوحيد الذي يتصرف نوعياً بشكل مغاير، كارل روسمان، يُعد

جانباً... كما يُلقي المرء قطة خارج الباب (ص ٢٦٦ س١١)، أو «يُقتل عقاباً»(*).

ومن السخرية المفجعة أن كارل هذا إنما يريد أن يصبح، بالذات، مهندساً، ويسعى صادقاً وبكل قوة لكي يُقبل في عالم أمريكا المصنَّع. انه ليس «ناقداً» لنظام العمل العصري، إطلاقاً. بل على العكس من ذلك، يريد أن يأخذ موقعاً فيه ويصبح عاملاً ماهراً، تماماً مثلما سوف يريد أخوه اللاحق ك في القلعة.

غير أن طيبة كارل وبراءته تحولان دون قبوله. إنه إنسان ليس من هذا العالم. وكفاحه من أجل حق الإنسان ومن أجل عدالة حقيقية يجعله غير صالح لهذا العالم رغم عمله الدؤوب واجتهاده الصادق. اذ أن كل تصرفاته الحميدة والمنكرة للذات تنقلب الى شرّ في أعين العالم المحيط، وذلك لأن كل تصرف حميد يبدو لهذا العالم تصرفاً غير مفهوم وغير معقول أو تصرفاً أخرق. هذا الطفل البريء ذو الستة عشر عاماً طُرد من قبل والديه في براغ لكي يتجنبا الفضيحة الاجتماعية، إذ كانت خادمة مسكينة قد أغوته وأنجبت منه طفلاً، وذلك دون أن يكون واعياً أبداً هذه الغواية. ورغم طرده، فإنه يبقى على الوفاء لوالديه وتعلقه بهما.

جاهلاً، يظن أن والديه يعرفان ما هو الحق وما هو غير الحق. وعندما يدافع في السفينة عن حق الوقاد، تجول في خَلَده فكرة: **ليت والداه شاهداه كيف دافع عن الحق، في بلاد غريبة وأمام شخصيات مرموقة... هل هما خليقان أن يغيّرا رأيهما فيه؟ يجلسانه بينهما ويثنيان عليه؟ ينظران مرة، مرة في عينيه الممتلئتين لهما؟** (ص٢٦٢ س١٢-١٥).

(*) كما قال كافكا لماكس برود عن نهاية بطل روايته. (ا. و)

لكن يقينية الحق الداخلية تفشل بسبب **نظام المجتمع**. هذا النظام يردّ ويصدّ كل خلجة إنسانية. وهذا ينطبق على أدنى وأعلى أعضاء هذا المجتمع: الوقاد والخادم والسناتور. لأن الوقاد ينفّس عن شعور الغضب، بدلاً من أن يراعي موضوعياً نظام السفينة وتعليماتها، تقع كلماته في الفراغ، وتعطي انطباعاً بأن الحق ليس الى جانبه، ويزعج أعمال السادة الهامة ومراجعة الملفات من قبل الموظفين، ويدع صبرهم ينفد. وحتى الخادم الذي لم يصب **بشيء من الشرود الذي حلّ بصورة عامة وشارك الرجل المسكين (الوقاد) الواقع بين الكبار عواطفه الى حد ما، وأومأ برأسه جادّاً الى كارل** (ص٢٥٧ س٦). حتى هذا الخادم **عاد كلياً الى جو أسياده** (ص٢٥٩ س٢٣). لا أحد يُعفى من الأنظمة الرسمية المخطَّطة ذاتية الفعل، ولا حتى الوقاد. **«لا تُسِئْ فهم الوضع»، قال السناتور لكارل**، الذي ما زال **يدافع عن موضوع العدالة، قد يكون الموضوع موضوع عدالة، لكنه في الوقت نفسه موضوع نظام. وكل منهما، ولا سيما الأخير، يخضع هنا لحكم السيد القبطان». «هكذا هو الأمر»، تمتم الوقاد. ومن لاحظ وفهم، ابتسم مستغرباً** (ص٢٧٢ س٢٣).

وكذلك السناتور، الذي يقف في قمة المجتمع، يذعن للنظام الموحَّد. فهو يعتذر للقبطان لإزعاجه له في **أعماله الرسمية** من خلال المشهد العائلي الشخصي، اللقاء غير المتوقع مع ابن أخته كارل. وكارل يحس هذا **إهانة ذاتية للخال** غير قابلة للفهم، وفوق ذلك يقبلها القبطان **دون أن يقدم أقل اعتراض**. ان الرسمي يعلو في وعي هؤلاء الناس على كل شخصي غير رسمي. **فتهذيبه** (القبطان) **ينتهي عندما يتعلق الأمر بالنظام** (ص٢٧٣ س١٧). وهكذا يدرك كارل مذعوراً أنه لا يستطيع أن يفعل شيئاً للوقاد دون أن يهين الجميع. فينتحب ويقبّل يد الوقاد وينصحه: **لكن عليك أن**

تدافع عن نفسك، وتقول نعم ولا، وإلا فلن يكون لدى الناس أدنى فكرة عن الحقيقة (ص٢٧٤ س٦). لكن حتى هذا الألم الذي يحسّه كارل، يفسّره خاله كما يلي: «يبدو أن الوقاد قد سحرك»، قال وهو ينظر، من فوق رأس كارل، الى القبطان بتفهم كامل. «كنت تشعر بالوحدة، فوجدت الوقاد، وأنت ممتنّ له الآن، وهذا أمر حميد للغاية. لكن، حتى إكراماً لي، لا تتمادى وتعلَّم أن تفهم منزلتك» (ص٢٧٤ س١٥). لذا ساوره (كارل) شك فيما إذا كان هذا الرجل سيستطيع في أي وقت كان أن يعوّضه عن الوقاد (ص٢٧٦ س٢٠). إن كارل يحدس أن المنزلة بالذات التي أصبحت له والمستقبل الباهر الذي انفتح له من خلال خاله، يستبعدان كل خلجة إنسانية غير مشوبة وكل كفاح من أجل الحق والحقيقة.

في **الوقاد** قدّم كافكا، بإيجاز، بنية رواياته: التناقض، الذي لا يزول، بين الوجود **الشخصي** والوجود **الرسمي**؛ واستحالة تحقيق الوجود الشخصي في مجتمع يحكمه **المكتب** وحده، ويلغي حتى التناقضات الطبقية بناء على هذا التفكير القائم على لوائح صارمة وروتين لا يتغيّر.

١٩٧٥ فيلهلم إمريش

Wilhelm Emrich

الكتاب الثالث

الإنمساخ

١

حين أفاق غريغور سامسا ذات صباح من أحلام مزعجة، وجد نفسه وقد تحول في فراشه الى حشرة ضخمة. كان مستلقياً على ظهره الصلب الذي بدا وكأنه مصفّح بالحديد؛ وحين رفع رأسه بعض الشيء استطاع أن يرى بطنه الأسمر الشبيه بالقبّة مقسّماً الى فلقات قاسية مقوّسة كان من المتعذر على اللحاف، أو يكاد، أن يظل في مكانه فوقها، فهو على وشك أن ينزلق انزلاقاً كاملاً. أما أرجله المتعددة، التي كانت هزيلة الى حد يثير الرثاء قياساً الى سائر بدنه، فقد راحت تتماوج في عجز أمام ناظريه.

وفكر قائلاً في ذات نفسه: «ما الذي أصابني؟» لم يكن ذلك حلماً. إن غرفته، وهي حجرة نوم بشرية نظامية، وإن تكن صغيرة أكثر مما ينبغي، لتقع تماماً داخل الجدران الأربعة المألوفة. وفوق الطاولة، حيث انتشرت مجموعة من عيّنات الجوخ أُخرِجت من صُرَرِها ـ كان سامسا مندوباً تجارياً متجولاً ـ، تدلّت الصورة التي كان قد اقتطعها، منذ قريب، من احدى المجلات المصورة ووضعها في اطار مذهّب جميل. كانت تلك الصورة تمثل سيدة ترتدي قبعة من فرو وتتلفع بلفاع من فرو على شكل حيّة، وقد جلست معتدلة باسطة للناظر قطعة فرو لليدين كبيرة غاب فيها ساعدها كله.

والتفتت عينا غريغور، بعد ذلك، الى النافذة، فإذا بالسماء المتلبدة بالغيوم ـ كان في ميسور المرء أن يسمع قطرات المطر تنهمر على حافة النافذة ـ توقع في نفسه كآبة بالغة. وقال في ذات نفسه: «لمَ لا أستسلم للرقاد قليلاً، وأنسى هذا الهراء كله؟» لكن الأمر لم يكن قابلاً للتنفيذ قط؛ اذ أن غريغور كان متعوّداً أن ينام على جنبه الأيمن، ولم يكن في وسعه ـ وهو على تلك الحال ـ أن يستدير. ومهما كانت القوة التي يلقي بها نفسه على جنبه الأيمن، فإنه كان يتأرجح كل مرة عائداً للاستلقاء على ظهره. لقد حاول ذلك مئة مرة على الأقل، مغمضاً عينيه لكي لا يضطر الى رؤية أرجله الملعبطة. ولم يكفّ عن ذلك الا عندما بدأ يستشعر في جنبه ألماً واهناً كليلاً لم يعرفه من قبل في يوم من الأيام.

وفكّر: «آه، يا الهي، أي وظيفة منهكة قد تخيّرت! الطواف في البلاد، يوماً بعد يوم. إن ازعاجات هذا العمل أكبر من ازعاجات العمل في المحل الأصلي، وفوق ذلك كله فُرض عليّ عناء السفر، وهناك الخوف من عدم اللحاق بالقطارات، وهناك وجبات الطعام الرديئة وغير المنتظمة، والاتصالات الإنسانية المتبدلة دائماً، غير المتواصلة ابداً، والتي لا تصبح ودّية قط. فليذهب الشيطان بذلك كله!» واستشعر أُكالاً طفيفاً فوق بطنه، وفي بطء دفع نفسه على ظهره أقرَبَ فأقرب الى مقدّم سريره كي يصبح في ميسوره أن يرفع رأسه بشكل أفضل. وتعرّف الى موضع الأُكال والذي كان مليئاً ببقع صغيرة بيضاء متعددة لم يستطع أن يفهم طبيعتها، وأراد أن يلمس الموضع بإحدى أرجله، لكنه سحب تلك الرجل في الحال ، لأن الاحتكاك أوقع في أوصاله رعدة باردة.

وانزلق من جديد الى وضعه السابق. وفكّر: «هذا النهوض الباكر من الفراش يجعل المرء أبله تماماً. إن الإنسان ليحتاج الى رقاده. وإن غيري من

المندوبين التجاريين ليعيشون مثل نساء الحريم. فحين أرجع مثلاً الى الفندق في ساعة من ساعات الضحى، لكي أدوّن الصفقات التي عقدتها، يكون هؤلاء السادة قد جلسوا منذ لحظات لتناول طعام الفطور. فلأجرب ذلك مع رئيسي! عندئذ سوف أسرّح من عملي على الفور. وعلى أية حال، من يدري فيما إذا لم يكن من شأن هذا أن يكون شيئاً صالحاً جداً بالنسبة اليّ؟ ولولا أني أكبح جماح نفسي بسبب من والديّ، لكنت أنذرت منذ زمن طويل، إذاً لذهبت الى الرئيس وقلت له رأيي من صميم قلبي. وكان لا بدّ له أن يقع من فوق مكتبه! وانها لطريقة غريبة أيضاً كيف يجلس على المكتب ويتحدث من عل الى المستخدم الذي يتعيّن عليه، فوق ذلك، أن يقترب كل الاقتراب لأن الرئيس مصاب بثقل في السمع. حسناً. ما زال الأمل لم يفقد بعد كلية. فما إن أجمع المال كي أسدد له دين الوالدين - أظن أن هذا يستغرق خمس أو ست سنوات أخرى - حتى أقوم بذلك على أي حال. ثم تُعمل القطيعة الكبرى. أما الآن فإنه ينبغي عليّ أن أنهض، إذ أن قطاري ينطلق في الساعة الخامسة».

ونظر الى الساعة المنبهة على الصندوق والتي كان يسمع دقاتها. وقال في ذات نفسه: «يا رب!» كانت الساعة قد بلغت السادسة والنصف، وكان العقربان يتحركان بهدوء، بل لقد تجاوزت الساعةُ السادسةَ والنصف، وكادت تصبح السابعة إلا ربعاً. هل حدث أن جرس الساعة المنبهة لم يقرع؟ كنت ترى، من السرير، أنها كانت قد ضبطت بشكل صحيح على الساعة الرابعة، ولا ريب أن الجرس قد قرع أيضاً. لكن هل كان من الممكن الاستمرار في النوم بهدوء وسط رنين يهز الأثاث؟ حقاً، إنه لم ينم نوماً هادئاً، ورغم ذلك يبدو أنه قد نام نوماً عميقاً. لكن ماذا ينبغي عليه أن يفعل الآن؟ إن القطار التالي سينطلق في الساعة السابعة. ولكي يلحق به كان

يتعين عليه أن يسرع بشكل غير معقول، ولم تكن عيّناته قد رزمت بعد، ولم يكن هو نفسه يستشعر النشاط وخفة الحركة على نحو محصوص. وحتى لو استطاع أن يلحق بالقطار، فإن ذلك لن يجنّبه زمجرة الرئيس وتعنيفه، اذ أن خادم الشركة انتظر قطار الساعة الخامسة وأبلغ تخلفه عن المجيء منذ فترة طويلة. كان هذا الخادم صنيعة من صنائع الرئيس، وكان جباناً أبله. حسناً، ماذا لو بلّغ غريغور أن مرضاً ألمّ به؟ لكن من شأن هذا أن يكون أمراً مخجلاً الى أبعد الحدود ومثيراً للريبة. اذ أن غريغور لم يمرض مرة واحدة طوال خدمته التي دامت خمس سنوات. ولا شك أن الرئيس قمين أن يأتي مع طبيب الضمان الصحي، ويوبخ الوالدين لكسل الابن، ويحبط جميع الأعذار بالاشارة الى طبيب الضمان، هذا الطبيب الذي لا يوجد بالنسبة اليه سوى أناس أصحاء كلية لكنهم كسولون. وهل يكون هذا الطبيب ممعناً في الخطأ، في هذه الحال؟ لقد كان غريغور ينعم فعلاً بصحة جيدة، لولا هذا النعاس الذي كان حقاً فضلةً لا داعي لها البتة بعد ذلك النوم الطويل؛ بل لقد كان يستشعر الجوع على نحو مخصوص.

وفيما كان ذلك كله يدور في خلده بسرعة خاطفة من غير أن يتمكن من عقد النية على مغادرة سريره ـ كانت الساعة المنبهة قد أعلنت لتوها السابعة الا ربعاً ـ قُرِع الباب قرعاً حذراً خلف مقدّم سريره. وقال صوت، هو صوت الأم: «غريغور، الساعة السابعة إلا ربعاً. ألم تكن تريد أن تسافر؟» يا للصوت الرفيق! وأصيب غريغور بصدمة حين سمع صوته المجيب، هذا الصوت الذي كان صوته السابق بشكل لا يمكن الخطأ فيه، لكنه كان صوتاً اختلطت فيه زقزقة مؤلمة لا يمكن حبسها، وكأنها آتية من الأعماق. وقد تركت الكلماتِ في وضوحها في اللحظة الاولى فقط، لكي تفسدها في الصدى بشكل لا يستطيع المرء معه أن يعرف فيما إذا كان قد سمع

شيئاً. كان غريغور يريد أن يجيب بإسهاب ويشرح كل شيء، لكنه اقتصر في هذه الظروف على القول: «نعم، نعم، أشكرك، يا أمّاه، سوف أنهض الآن». ومن جرّاء الباب الخشبي لم يُلحظ في الخارج التبدل الذي طرأ على صوت غريغور، اذ أن الأم هدّأت روعها بهذا الايضاح، ومضت لسبيلها متثاقلة. لكن من خلال هذا الحديث القصير لاحظ أفراد الأسرة الآخرون أن غريغور، على غير المتوقع، ما زال في المنزل؛ واذا بالوالد يقرع على الفور أحد الأبواب الجانبية، في رفق، ولكن بقبضة يده، وينادي: «غريغور، غريغور، ماذا دهاك؟» وبعد برهة قصيرة ذكّر من جديد ونادى في صوت أعمق: «غريغور، غريغور!» لكن عند الباب الجانبي الآخر سألت الأخت بصوت خفيض باك: «غريغور؟ ألست في صحة جيدة؟ هل أنت في حاجة الى شيء؟» ونحو كلا الجانبين أجاب غريغور: «سوف أخرج بعد قليل»، وسعى لكي يجعل صوته يبدو سوياً الى أبعد حد مستطاع، ناطقاً الكلمات في وضوح بالغ، ومباعداً بينها مباعدة طويلة. وهكذا عاد الوالد الى تناول فطوره، لكن الأخت همست: «غريغور، أناشدك أن تفتح الباب». لكن غريغور لم يفكر في فتح الباب بحال من الأحوال، بل أثنى على تلك الحيطة التي أخذها من الأسفار بإقفال الأبواب جميعاً، أثناء الليل، حتى في البيت.

وأراد أولاً أن ينهض في هدوء ودون أن يزعجه أحد، وأن يرتدي ثيابه؛ وأراد قبل كل شيء أن يتناول طعام فطوره؛ وبعد ذلك فقط أراد أن يفكر في ما ينبغي أن يفعله، اذ أنه، وهذا ما لاحظه جيداً، لن يصل بتأملاته وهو في الفراش الى خاتمة حكيمة. وتذكر أنه كثيراً ما استشعر، وهو في سريره، ألماً ما طفيفاً لعله نشأ نتيجة رقاده بشكل غير مريح، حتى اذا نهض من الفراش تبيّن أن هذا الألم كان مجرد وهم. وتطلع الآن في لهفة الى أن

يرى تصوراته هذا اليوم تتلاشى تدريجياً. ولم يخامره أدنى شك في أن ذلك التغير الطارئ على صوته لم يكن غير نذير بزكام حادّ هو مرض المندوبين التجاريين السرمديّ.

وكان التخلص من اللحاف يسيراً جداً. لم يكن عليه إلا أن ينفخ نفسه قليلاً وعندئذ يسقط على نحو تلقائي. ولكن الحركة التالية كانت عسيرة، خاصة وأنه كان عريضاً بشكل غير مألوف. كان في حاجة الى أذرع وأيدٍ لكي يرفع نفسه الى أعلى، ولكن لم يكن لديه بدلاً من ذلك غير تلك الأرجل العديدة الصغيرة التي لم تكفّ قط عن التحرك في مختلف الاتجاهات، والتي لم يكن في ميسوره أن يسيطر عليها البتة. واذا ما أراد أن يلوي واحدةً، كانت السبّاقة الى أن تنبسط على نحو مستقيم؛ حتى اذا وفّق آخر الأمر الى حملها على النزول عند ارادته، أخذت سائر الأرجل، وكأنه أُخلي سبيلها، تتحرك باهتياج كبير مؤلم. وقال غريغور في ذات نفسه: «حذار من المكوث في الفراش من غير نفع».

وأراد أولاً أن يخرج من السرير بالجزء السفلي من جسده، ولكن ذلك الجزء، الذي لم يكن قد رآه بعد، والذي ما كان في وسعه أن يكوّن فكرة واضحة عنه، أثبت أن تحريكه أمر عسير جداً. وجرى الأمر في بطء شديد. وحين استجمع قواه، بعد أن اهتاج أو كاد، ودفع نفسه أخيراً الى الأمام في تهور، كان قد أخطأ الجهة، واصطدم في عنف بعمود السرير السفلي. وكان في الألم اللاذع الذي استشعره ما أعلمه أن الجزء الأدنى بالذات من جسده قد يكون في اللحظة الحاضرة أكثر أجزاء جسمه حساسيةً.

وهكذا حاول أن يخرج الجزء الأعلى من جسده أولاً. وفي حَذَر حرك رأسه نحو حافة السرير. وقد تسنّى له هذا بسهولة؛ وعلى الرغم من ثقلها وعرضها، فإن كتلة جسده تبعت أخيراً وفي بطء حركة رأسه. لكنه

حين رفع رأسه في النهاية خارج السرير، استشعر من الذعر ما جعله يحجم عن الاستمرار في التقدم، ذلك بأنه لو ترك نفسه يسقط على هذا النحو إذاً لاقتضاه الحفاظُ على رأسه من الأذى معجزةً من المعجزات. وعليه الآن بالذات أن لا يفقد وعيه بحالٍ من الأحوال. ففضّل البقاء في السرير.

ولكنه وقد استلقى ـ بعد معاودة الجهود نفسها ـ في وضعه السابق من جديد، متنهداً متحسراً، وراقب أرجله تتصارع ربما بمزيد من الشدة، ولم يجد وسيلة الى إقرار النظام في هذا التخبط الاعتباطي، قال لنفسه كرة أخرى إن من المستحيل عليه أن يبقى في السرير، وإن السبيل الأعقل يقتضيه أن يضحّي بكل شيء اذا ما وجد أقل أمل بتحرير نفسه من الفراش من خلال ذلك. ولم ينس في الوقت ذاته أن يذكّر نفسه بأن التفكير الهادئ، التفكير البالغ أقصى غايات الهدوء، خير من القرارات اليائسة. وفي تلك اللحظات صوّب عينيه أقوى ما استطاع تصويبهما الى النافذة؛ ولكن مشهد ضباب الصباح، الذي حجب حتى الجانب الآخر من الشارع الضيق، لم يحمل اليه مع الأسف كثيراً من التفاؤل والارتياح. وعند رنين جرس الساعة المنبهة من جديد قال في ذات نفسه: «بلغت الساعةُ السابعةَ. بلغت الساعة السابعة ولا يزال هناك مثل هذا الضباب». والتزم السكينة فترة قصيرة، متنفساً في خفوت وكأنه كان يتوقع ربما من السكون الكامل عودة الظروف الحقيقية والطبيعية. لكنه قال من ثم لنفسه: «قبل أن تعلن السابعة والربع يجب أن أكون على كل حال قد فارقت هذا الفراش كلية. وعلى أية حال، سيأتي حتى ذلك الحين شخص ما من الشركة ليسأل عني، لأن الشركة تفتح أبوابها قبل السابعة». وشرع يهزّ جسده بكامل طوله وبانتظام كلّي ليخرجه من الفراش. واذا ما ترك نفسه يقع من السرير على هذا النحو، فإن رأسه الذي أراد أن يرفعه أثناء السقوط سيظل على الأرجح سليماً. وبدا

الظهر صلباً، ولا يحتمل أن يحدث له شيء حين سقوطه على البساط. وكان أكثر ما يقلقه هو مراعاة القرقعة الصاخبة التي لا بد لها أن تحدث، والتي سوف تثير خلف الأبواب جميعاً ـ في أغلب الظن ـ قلقاً إن لم نقل ذعراً. لكن كان لا بد من القيام بتلك المخاطرة.

وحين ارتفع غريغور الى نصفه خارج الفراش ـ كانت الطريقة الجديدة لعبة أكثر منها جهداً، ذلك أنه لم يكن بحاجة سوى الى هز جسمه على دفعات ـ خطر له مدى ما يمكن أن يكون عليه الأمر من السهولة لو استطاع الفوز بعون ما. إن شخصين قويين ـ ولقد فكّر في والده وفي الخادمة ـ خليق بهما أن يكونا كافيين كلية. لن يكون عليهما إلا أن يقحما أذرعهما تحت ظهره المحدّب، ويخرجاه من السرير، وينحنيا بحملهما الى أدنى، ويعتصما بعد ذلك بالأناة حتى يمكّناه من بلوغ أرض الحجرة حيث يؤمل أن يكون لأرجله الصغيرة جدوى ما. حسناً، وبصرف النظر عن أن الأبواب كلها كانت موصدة، فهل كان يتعيّن عليه فعلاً أن ينادي طلباً للمساعدة؟ ورغم كل الضيق، لم يستطع ـ عند هذه الفكرة ـ أن يكبت ابتسامة.

وكان قد ذهب الى حدّ أصبح معه لا يكاد يقيم توازنه حين يهزّ نفسه في عنف، وكان عليه أن يوطد العزم وشيكاً على قرار نهائي، لأن الساعة كانت ستصبح السابعة والربع بعد خمس دقائق ـ عندما قرع جرس الباب. وقال في ذات نفسه: «هذا شخص من الشركة»، وتصلب جسده أو كاد، فيما تراقصت أرجله أسرع فأسرع. وطوال فترة، ظل كل شيء هادئاً. وقال غريغور لنفسه متعلقاً بضرب من أملٍ غير عقلانيّ: «انهم لن يفتحوا الباب». ولكن الخادمة مضت بعد ذلك، طبعاً، الى الباب بخطاها الثقيلة، كدأبها دائماً، وفتحته. ولم يحتج غريغور سوى الى سماع أول كلمة تحية يلقيها الزائر حتى يدرك في الحال من كان ذلك الزائر ـ وكيل المؤسسة نفسه، وهو

كبير الموظفين فيها. لماذا كان محكوماً على غريغور بالعمل في خدمة شركة يؤدي أصغر ضروب الاهمال فيها الى اثارة أخطر الرِيَب في الحال؟ أكان جميع العاملين إذاً مجرد أوغاد؟ ألم يكن بينهم إنسان مخلص متفانٍ، اذا أضاع بضع ساعات ذات صباح استبدّ به تعذيب الضمير الى حدّ يفقده صوابه ويجعله غير قادر حقاً على مغادرة فراشه؟ ألم يكن كافياً ارسال أحد الفتيان ممن هم تحت التمرين للاستطلاع - اذا كان لا بد من الاستطلاع؟ أكان من الضروري أن يجيء كبير الموظفين بنفسه، مظهراً بذلك للأسرة البريئة بكاملها أنه لا يمكن أن يُعهد بفحص هذه الحالة المريبة سوى الى حنكة كبير الموظفين؟ وبسبب من الاضطراب الذي أحدثته هذه التأملات أكثر منه بسبب من قرار سليم، قفز غريغور من السرير بكامل قوته. كان ثمة لطمة مدوّية، ولكنها لم تكن قرقعة حقيقية. لقد أخمد البساط سقوطه الى حد ما؛ والى هذا، فقد كان ظهره أكثر مرونة مما كان قد ظنّ، ومن هنا جاء الصوت المكتوم الذي لا يلفت الانتباه كثيراً. بيد أنه لم يكن قد رفع رأسه في عناية وافية، فاصطدم بالأرض. وأداره فوق البساط وراح يحكّه به في وجع وانزعاج.

وقال كبير الموظفين في الغرفة الملاصقة الى اليسار: «لقد سقط شيء ما في الداخل». وحاول غريغور أن يتصور فيما اذا لم يكن من الممكن أن يحدث يوماً ما لكبير الموظفين ما حدث له اليوم؛ وفي الحق ينبغي على المرء أن يعترف بإمكانية حدوث ذلك. وكأن كبير الموظفين كان يجيب على هذا السؤال اجابة فظة، خطا بضع خطوات ثابتة في الغرفة الملاصقة، وترك حذاءه المصنوع من جلد لمّاع يصرّ. ومن الغرفة اليمنى كانت الأخت تهمس لتُعلمه: «غريغور، إن كبير الموظفين هنا». وغمغم غريغور بينه وبين نفسه: «أدري». ولكنه لم يجرؤ على أن يرفع صوته الى حدّ يمكّن الأخت من سماعه.

وقال الوالد، الآن، من الغرفة اليسرى: «غريغور، لقد جاء السيد كبير الموظفين، وهو يسأل لماذا لم تسافر بالقطار المبكر. نحن لا ندري ما الذي يجب أن نقوله له. والى هذا، فهو يريد أن يتحدث معك شخصياً. وهكذا، افتح الباب، أرجوك. إنه سوف يتكرّم ويغض النظر عن فوضى غرفتك». وفي غضون ذلك نادى كبيرُ الموظفين محيياً بلطف: «صباح الخير، ايها السيد سامسا». وقالت الأم للزائر، فيما كان الوالد لا يزال يتحدث من خلال الباب: «إنه ليس بخير. لقد أصابته وعكة. صدقني ايها السيد. وأي شيء غير المرض يمكن أن يفوّت عليه القطار! الفتى لا يفكر الا بعمله. ومما يزعجني تقريباً أنه لا يخرج الى السهر ابداً. إنه الآن في المدينة منذ ثمانية أيام، لكنه ظل في البيت كل مساء. إنه يجلس لدينا في هدوء الى المائدة، يطالع جريدة، أو يتصفح لوائح مواعيد القطر الحديدية. ومما يسلّيه هو أن يستخدم منشار الزخرفة. لقد انفق ـ مثلاً ـ أمسيتين أو ثلاث أمسيات وهو يصنع إطاراً صغيراً للصور، ولسوف تعجب حين ترى مدى جمال ذلك الإطار. إنه معلق في غرفته. وسوف تراه على الفور حين يفتح غريغور الباب. وللمناسبة، إنني سعيدة بمجيئك، يا سيدي، اذ كان خليقاً بنا أن نعجز عن أن نحمله وحدنا على فتح الباب؛ إنه عنيد جداً. ومن المؤكد أنه يشكو مرضاً ما، وإن كان قد أنكر ذلك هذا الصباح». «انا قادم في الحال»، كذلك قال غريغور في بطء وتأنٍ، ولم يتحرك خشية أن تفوته كلمة من الحديث. وقال كبير الموظفين: «وانا ايضاً، يا سيدتي، لا أستطيع تفسير الأمر تفسيراً آخر. وآمل ألاّ يكون مرضه خطيراً. على الرغم من أنه يتعيّن عليّ، من ناحية ثانية، أن اقول أننا نحن رجال الأعمال ـ لحسن الحظ أو لسوئه، كما تشائين ـ كثيراً ما يتحتّم علينا أن نتجاهل ببساطة الوعكةَ الخفيفةَ، لأسباب تتعلق بالعمل». وسأل الوالدُ، في فروغ صبر، قارعاً الباب من

جديد: «حسناً، هل يستطيع السيد كبير الموظفين أن يدخل الآن؟» «لا»، قال غريغور. وفي الغرفة اليسرى، تبعَ هذا الرفضَ صمتٌ أليم. وفي الغرفة اليمنى بدأت الأخت تنتحب.

لماذا لم تنضمّ الأخت الى الآخرين؟ لعلها كانت قد نهضت الآن من فراشها ولمّا تبدأ بعد في ارتداء ملابسها. حسناً، ولماذا كانت تبكي؟ لأنه لم ينهض من فراشه، ولم يدع كبير الموظفين يدخل، لأنه مهدد بأن يخسر وظيفته، ولأن كبير الموظفين سيعود الى ملاحقة الوالدين ويطالبهما بالديون القديمة؟ لا ريب في أن هذه كانت أموراً لا داعي لأن تثير قلق المرء في الوقت الحاضر. كان غريغور لا يزال في البيت، ولم يكن يفكر أقل التفكير في التخلي عن أسرته. صحيح أنه كان مستلقياً، في اللحظة الحاضرة، على البساط، وكلّ من يعرف بالحال التي هو عليها خليق به أن لا يتوقع منه، جدياً، السماحَ لكبير الموظفين بالدخول. ولكن غريغور لا يمكن أن يُسَرَّح من عمله، في الحال، بسبب من هذه الفظاظة الطفيفة التي سيمكن، في ما بعد، إيجاد عذر لها مناسب. ولقد بدا لغريغور أنه من الحكمة أكثر أن يُترك بسلام بدلاً من ازعاجه بالعبرات والتوسلات. لكن حالة الغموض وعدم التأكد هي التي ضيّقت على الآخرين وبررت مسلكهم.

وناداه كبير الموظفين، وقد علا صوته هذه المرة: «ايها السيد سامسا، ماذا أصابك؟ انك تتمترس في غرفتك، لا تجيب إلا بـ نعم أو لا، مسبّباً لوالديك كثيراً من الجزع في غير ضرورة، ومتجاهلاً - وانا أشير الى هذا عَرَضاً ليس أكثر - واجباتك في العمل بطريقة فاضحة حقاً لا تُقبل. أنا أتكلم هنا باسم والديك وباسم رئيسك، وأرجوك بكل جدية أن تقدم تفسيراً عاجلاً وواضحاً. إنك تذهلني، إنك تذهلني! لقد حسبتُ أنك إنسان هادئ عاقل، والآن يبدو انك تريد أن تبدأ فجأة في عرض نزوات

غريبة. صحيح أن الرئيس ألمح لي صباح اليوم تفسيراً محتملاً لتأخرك - يتعلق بالتحصيل الذي عُهد به اليك مؤخراً - ولكني كدت أقسم يميناً غليظة بأنه لا يمكن لهذا التفسير أن يكون صحيحاً. أما الآن فإني أرى عنادك غير القابل للفهم، وأفقد كل رغبة في الدفاع عنك أقل قدر من الدفاع. ووظيفتك ليست اكثر وظيفة ثباتاً. وفي الأصل كنت أنوي أن أخبرك هذا كله على انفراد، أما وقد عمدتَ الى إضاعة وقتي على غير جدوى، فلا أدري لمَ لا ينبغي لوالديك أن يعلما ذلك أيضاً. إن انجازاتك كانت في الفترة الأخيرة غير مُرضية الى أبعد الحدود. صحيح أن هذا الفصل ليس فصل ازدهار في الأعمال التجارية، نحن نقرّ بذلك طبعاً، ولكن ليس ثمة فصل في السنة ينعدم فيه النشاط التجاري بالمرة. مثل هذا الفصل لا يوجد أبداً، ولا يجوز أن يوجد، أيها السيد سامسا».

فصاح غريغور وقد فقد اتزانه ونسي، في اهتياجه، كل شيء آخر: «ولكن، يا سيدي، سوف أفتح الباب حالاً وفوراً. إن وعكة بسيطة، نوبة دُوَار قد حالت بيني وبين النهوض من الفراش. ما زلت مستلقياً في السرير. ولكني أشعر اني استعدت نشاطي الآن. سوف أفارق السرير تواً. ولكن صبراً لحظة واحدة فقط! ما زال الأمر لا يسير جيداً كما حسبت. ولكني بخير. كيف يستطيع هذا أن يداهم المرء! مساء البارحة ليس غير، كنت في خير حال، ووالداي يعرفان ذلك؛ أو بدقة أكثر، مساء البارحة كنت أشعر شعوراً طفيفاً بالشؤم. ولا ريب في أنه قد ظهرت عليّ بعض امارات ذلك. إنما لماذا لم أُعلم الشركة بذلك! ولكن المرء يحسب دائماً أنه سوف يتغلب على المرض من غير أن يلزم البيت. أوه، يا سيدي، ارفق بوالديّ! كل ما تعنّفني من أجله ليس له أساس. ولم يقل لي أحد كلمة واحدة قط في هذا الموضوع. ولعلك لم تقرأ الطلبيات الأخيرة التي أرسلتها. وعلى أية حال،

سأنطلق مسافراً بقطار الساعة الثامنة؛ وهذه الساعات القليلة من الراحة زادت من قوتي. لا تدعني اؤخرك هنا، يا سيدي. بعد قليل سوف أذهب بنفسي الى الشركة؛ وأرجو أن تتكرم وتبلغ ذلك، وأن تقدم أعذاري الى السيد الرئيس!»

وفيما كان غريغور يطلق هذا كله كيفما اتفق ومن غير أن يدري ما الذي كان يقوله، أو يكاد، كان قد انتهى الى خزانة الأدراج في يسر، ولعلّ مردّ ذلك الى التدّرب الذي تمّ له في السرير؛ وراح الآن يحاول أن يرفع نفسه بواسطتها ليقف منتصب القامة. كان يعتزم أن يفتح الباب فعلاً، ويدع الآخرين يرونه فعلاً، ويتحدث الى كبير الموظفين. كان تواقاً الى أن يكتشف ما الذي سوف يقوله الآخرون، بعد إلحاحهم كله، عندما تقع أبصارهم عليه. فإذا استبد بهم الروع، فعندئذ لا يعود هو المسؤول، ويكون في ميسوره أن يبقى مطمئناً. أما اذا تقبّلوا الأمر في هدوء، فعندئذ لا يكون لديه أيضاً أي داع للقلق، ويكون في مقدوره، اذا ما أسرع، أن يكون في المحطة في الساعة الثامنة فعلاً. في بادئ الأمر انزلق عدة مرات عن سطح الخزانة المصقول، ولكنه أخيراً أعطى نفسه دفعة أخيرة، ووقف منتصباً. إنه لم يعد يبالي بالآلام في بطنه، مهما كانت موجعة. ثم إنه ترك نفسه يسقط على ظهر كرسي قريب، وتعلّق بأرجله الصغيرة بأطراف ذلك الكرسي. ومكّنه ذلك من أن يسيطر على نفسه كرة أخرى. ولاذ بالصمت، اذ أمسى في مقدوره الآن أن يصغي الى ما يقوله كبير الموظفين.

«هل فهمتما كلمة واحدة من هذا؟» كذلك سأل كبيرُ الموظفين الوالدين، «هل هو يستغفلنا؟» فصاحت الأم، وقد انخرطت في البكاء: «لا سمح الله! لعله يشكو مرضاً فظيعاً، ونحن نعذّبه». ثم أنها نادت: «غرته! غرته!» فصاحت الأخت من الجانب الآخر: «نعم، يا أمي؟» كانتا تتخاطبان

عبر غرفة غريغور. «عليك أن تذهبي الى الطبيب في الحال. غريغور مريض. اسرعي واحضري الطبيب. اسرعي. هل سمعت الآن غريغور يتكلم؟» وقال كبير الموظفين في صوت خفيض على نحو واضح بالقياس الى صراخ الأم: «كان هذا الصوت صوت حيوان». ونادى الوالدُ عبر الرواق الى المطبخ، وهو يصفق بيديه: «انّا! انّا! استدعِ على الفِور صانعاً للأقفال!» وعلى التو جرت الفتاتان عبر الرواق، وكانَ لتنّورتيهما حفيف ـ كيف استطاعت الأخت أن ترتدي ملابسها بهذه السرعة؟ ـ وفتحتا باب المنزل على آخره. ولم يكن ثمة صوت يؤذن باغلاقه من جديد. كانتا قد تركتاه مفتوحاً من غير ريب، كما يفعل المرء في البيوت التي ألمّت بها كارثة كبيرة.

ولكن غريغور كان الآن أكثر هدوءاً. صحيح انهم لم يعودوا يفهمون كلماته إذاً، على الرغم من أنها بدت له واضحة بما فيه الكفاية، بل أكثر وضوحاً من ذي قبل، ربما نتيجة اعتياد أذنه عليها. لكن على كل حال أصبح الآخرون يعتقدون الآن أن أحواله ليست على خير ما يرام، وانهم لعلى استعداد لمساعدته. وقد أراحته الثقة والطمأنينة اللتان اتُخذت بهما الاجراءات الأولى. لقد استشعر أنه عاد لتشمله الدائرة الانسانية من جديد، وراح يأمل من الاثنين، الطبيب وصانع الأقفال، من غير أن يميز بينهما في الواقع تمييزاً دقيقاً، أن يقوما بأعمال عظيمة مذهلة. ولكي يجعل صوته واضحاً الى أقصى حد مستطاع للاشتراك في المحادثات الحاسمة التي كانت قد أمست الآن وشيكة، سعل بعض الشيء مصفّياً حنجرته، لكن في أقصى ما استطاع من خفوت، وذلك لأن هذا الصوت أيضاً قد لا يبدو شبيهاً بالسعال البشري، الأمر الذي لم يعد يجرؤ على أن يجزم فيه بنفسه. وفي الغرفة المجاورة كان يرين، خلال ذلك، صمت كامل. لعل الوالدين كانا جالسين الى الطاولة يتهامسان مع كبير الموظفين. أو لعلهم كانوا كلهم متكئين على الباب يسترقون السمع.

وفي بطء، دفع غريغور نفسه مع الكرسي نحو الباب، ثم ترك الكرسي هناك، وألقى بنفسه على الباب، واتكأ عليه واقفاً ـ كانت أطراف أرجله الصغيرة دبقة بعض الشيء ـ واستراح لحظة بعد جهوده تلك. لكنه شرع بعد ذلك بإدارة المفتاح في القفل بفمه. وبدا مع الأسف أنه لم يعد يملك أسناناً حقيقية ـ بأي شيء يمكنه أن يمسك المفتاح؟ ـ ولكن فكيه كانا من ناحية ثانية قويين جداً من غير شك. وبمساعدتهما حرك المفتاح فعلاً، غير مبالٍ بأنه كان بلا ريب يؤذي نفسه بشكل أو بآخر، اذ انبثق من فمه سائل أسمر، وجرى على المفتاح، وراح يقطُر فوق أرض الحجرة. وقال كبير الموظفين في الغرفة المجاورة: «اسمعوا! اسمعوا! إنه يدير المفتاح!» وكان في ذلك تشجيع كبير لغريغور. ولكن كان يتعين عليهم جميعاً، الأب والأم أيضاً، أن يصيحوا ابتغاء تشجيعه: «هيا يا غريغور!» كان يتعين عليهم أن يصيحوا: «تابع يا غريغور، تابع، وتشبث بالقفل!»

وتصور انهم كلهم كانوا يتابعون جهوده في انتباه بالغ، وأطبق فكيه بلا وعي على المفتاح، بكل ما كان يملك من قوة. وبقدر ما كان المفتاح يدور، كان هو يدور حول القفل، متمسكاً الآن بفمه ليس غير، متعلقاً بالمفتاح أو، تبعاً للحاجة، جاذباً إياه الى أدنى، كرة أخرى، بكامل ثقل جسده. والحق أن قرقعة القفل الذي انفتح أخيراً أحيت غريغور إحياءً. فقد تنفس الصعداء، وقال في ذات نفسه: «وهكذا لم أحتج الى صانع الأقفال». ووضع رأسه على المقبض ليفتح الباب على مصراعيه.

واذ كان عليه أن يفتح الباب بهذه الطريقة، فقد ظل غير منظور عندما فتح الباب فعلاً. وكان عليه أن يدور في بطء حول أحد المصراعين، وأن يفعل ذلك في كثير من الحذر اذا لم يشأ، قبل دخوله الغرفة الأخرى مباشرة، أن يسقط على ظهره بشكل أخرق. وكان لا يزال مشغولاً بتلك

الحركة العسيرة، من غير أن يجد متسعاً من الوقت لملاحظة أي شيء آخر، عندما سمع كبيرَ الموظفين يطلق «أوه» صارخة ـ لقد بدت أشبه بهبّة ريح ـ ورآه الآن أيضاً، هو الأقرب الى الباب، كيف وضع احدى يديه على فمه الفاغر، وتراجع الى الوراء في بطء، وكأن قوة خفية فعالة باستمرار وانتظام تدفعه أمامها. أما الأم ـ التي كانت، رغم وجود كبير الموظفين، تقف هنا بشعر غير مسرّح منذ الليل منفوش الى أعلى ـ فإنها نظرت أول الأمر الى الأب وقد شبكت يديها، ثم خطت خطوتين باتجاه غريغور، وخرّت على الأرض وسط تنانيرها المنتشرة حولها، وقد خفضت وجهها الى صدرها حتى حُجب كلية. وكوّر الأب قبضة يده، وقد طغت على وجهه سيماء ضارية، وكأنما كان يريد أن يلكم غريغور راداً إياه الى غرفته، ثم أجال بصره في تردد في غرفة الجلوس، وحجب عينيه بيديه، وبكى حتى خفق صدرُه الضخم.

ولم يدخل غريغور الى حجرة الجلوس، ولكنه اتكأ على الجزء الداخلي من مصراع الباب المحكم الإيصاد، بحيث لم يكن يُرى من جسمه سوى النصف وفوقه الرأس المحنيّ جانباً والذي راح ينظر منه الى الآخرين نظرة استطلاع وترقّب. في غضون ذلك كان الضياء قد تعاظم. وعلى الجانب الآخر من الشارع كان في ميسور المرء أن يرى في وضوح جزءاً من البناء المواجه الرمادي القاتم ـ كان مستشفى ـ الطويل على نحو لا نهائي، والمنقّط بصفوف نوافذه المنتظمة. كان المطر لا يزال يهطل، ولكن فقط في قطرات كبيرة تُرى على نحو مفرد، وتحدث رشاشاً مفرداً بالمعنى الحقيقي. وكانت أطباق الفطور قد وُضعت على المائدة في إسراف، لأن طعام الصباح كان أهم وجبة من وجبات اليوم بالنسبة للوالد، الذي اعتاد أن يتمهّل به ساعات يقضيها في مطالعة مختلف الصحف. وعلى الجدار المواجه علقت صورة لغريغور من فترة خدمته العسكرية، تمثله ملازماً يضع يده على مقبض سيفه،

وتعلو وجهه ابتسامة مطمئنة، ويستوجب الاحترام لوقفته وبزّته. كان الباب المؤدي الى الرواق مفتوحاً، وإذ كان باب المنزل مُشرعاً أيضاً، فقد كان في ميسور المرء أن يرى منبسط الدرَج وبداية السلّم الهابطة.

وقال غريغور، وهو يعلم أنه الوحيد الذي كان قد احتفظ بالهدوء: «حسناً، سوف أرتدي ملابسي في الحال، وأحزم عيّناتي، وأسافر. هل تريدون، هل تريدون أن تتركوني أسافر؟ حسناً، أيها السيد كبير الموظفين، ها أنت ترى أنني لست عنيداً، وأني لراغب في العمل. إن السفر شاق، لكني لا أستطيع أن أعيش بدونه. الى أين ذاهب، أيها السيد كبير الموظفين؟ الى المكتب؟ نعم؟ هل ستروي كل هذا رواية صحيحة؟ يمكن للمرء أن يكون في هذه اللحظة عاجزاً عن العمل. لكن هذا هو بالذات الوقت المناسب لتذكّر خدماته السابقة، ولتذكّر أن المرء، حين إزالة العائق، سوف يعمل من غير شك في جدّ أكثر وتركيز أكبر. إنني مدين بالكثير للسيد الرئيس، وأنت تعرف ذلك معرفة جيدة. ومن طرف آخر عليّ أن أكفل الرزق لوالديّ ولأختي. إنني في مأزق، لكنني سوف أتخلص منه. لا تزِدْ الأمور لي صعوبة أكثر مما هي عليه الآن. انتصِر لي في المؤسسة. أعرف أن المندوب التجاري المتجول غير محبوب هناك. يحسبون أنه يكسب أموالاً طائلة ويعيش حياة جميلة. ولا يرون موجباً خاصاً لإعادة النظر في هذا الحكم المسبق. أما أنت، أيها السيد كبير الموظفين، فإن لك نظرة واضحة في الأحوال أفضل من نظرات سائر رجال الشركة. أجل، ودَعْني أقول لك، بيني وبينك، إن نظرتك أفضل من نظرة الرئيس نفسه، الذي - بوصفه صاحب الشركة - يجيز لحكمه أن ينحرف بسهولة ضد واحد من مستخدميه. وأنت تعلم جيداً أن المندوب التجاري المتجول الذي يكون خارج الشركة طوال العام تقريباً، يمكن أن يسقط في سهولة ضحية القيل والقال والمصادفات والشكاوى التي لا تقوم على أساس، والتي يستحيل

عليه أن يرد عليها، وذلك لأنه لا يعرف عنها في الأغلب شيئاً ما، وإن سمع شيئاً لا يسمع إلا عندما يكون قد أنهى، وهو خائر القوى، إحدى سفراته، فيلمس عن كثب النتائج السيئة التي لم يعد بالإمكان الكشف عن أسبابها. أيها السيد كبير الموظفين، لا تذهب من غير أن تقول لي كلمة تبيّن لي أنك تراني مصيباً الى حد صغير على الأقل».

ولكن ما أن لفظ غريغور أولى كلماته حتى كان كبير الموظفين قد استدار، وانفرجت شفتاه، ولم يعد ينظر وراءه إلا من فوق كتفه التي راحت ترتجف. وفيما كان غريغور يتكلم، لم يقف ساكناً لحظة واحدة، بل راح، من غير أن يرفع عينيه عن غريغور، يتراجع نحو الباب تراجعاً تدريجياً كلية، وكأن هناك حظر سري على مغادرة الغرفة. كان قد انتهى، الآن، الى الرواق، وكانت الحركة الفجائية التي خطا بها خطوته الأخيرة خارج حجرة الجلوس تجعل المرء يعتقد بأنه قد أحرق أخمص قدميه. لكنه في الرواق بسط يده اليمنى، أمامه، نحو السلّم، وكأن انقاذاً خارقاً ينتظره هناك.

وأدرك غريغور أنه لا يجوز له بأي حال من الأحوال أن يدع كبير الموظفين يمضي وهو على تلك الحالة النفسية، إذا كان لعمل غريغور في الشركة أن لا يتعرض لأعظم الخطر. إن الوالدين لم يفهما ذلك فهماً حسناً؛ كانا قد كوّنا لنفسيهما، على كرّ الأعوام، اقتناعاً بأن غريغور قد استقرّ الى نهاية العمر في هذه الشركة، والى هذا فقد كانا الآن مستغرقين في المتاعب الحاضرة الى حدّ جعلهما يفقدان بعد النظر. لكن غريغور كان يملك بعد النظر هذا. إن كبير الموظفين يجب أن يُمسك، أن يُهدّأ، أن يُقنع، وأخيراً أن يُكتَسَب، فمستقبل غريغور ومستقبل أسرته يتوقفان على هذا! ليت الأخت كانت هنا! لقد كانت ذكية، كانت قد بدأت تبكي فيما كان غريغور لا يزال مستلقياً على ظهره في سكينة. ولا ريب في أن كبير

الموظفين، هذا الرجل المحب للنساء، كان خليقاً أن يخضع لتوجيهها. كانت خليقة بأن توصد باب المنزل، وأن تحدثه في الرواق حديثاً يبدد ما استولى عليه من رعب. لكن الأخت لم تكن هنا، وكان على غريغور أن يعالج الموقف بنفسه. ومن غير أن يفكر بأنه ما زال لا يعرف قدراته الحالية على الحركة، ومن غير أن يفكر أيضاً أنه من الممكن لا بل من المرجح أن كلامه لم يُفهم مرة أخرى، أفلت مصراع الباب، ودفع نفسه من خلال الفتحة، وأراد أن يمشي نحو كبير الموظفين، الذي كان قد بدأ يتشبث، على نحو مضحك، بكلتا يديه، بالدرابزون المحيط بمنبسط السلّم. ولكن غريغور سقط في الحال على أرجله المتعددة، وهو يلتمس سناداً ما ويطلق صيحة طفيفة. وما أن خرّ على الأرض حتى استشعر، للمرة الأولى ذلك الصباح، حسّاً بالراحة الجسدية. كانت الأرض ثابتة تحت أرجله؛ وكما لاحظ في بهجة أن تلك الأرجل كانت مطواعة بشكل كامل، بل إنها كانت تسعى كي تحمله الى أمام، حيثما أراد. وهنا أصبح يعتقد بأن الشفاء النهائي من كل ما يعانيه إنما أصبح وشيكاً. ولكن في اللحظة نفسها التي كان يستلقي فيها على أرض الحجرة، مهتزاً في حركة مكبوتة، غير بعيد عن أمه، وتجاهها تماماً، وثبت هي، التي كانت قد بدت غارقة في أفكارها، وثبت على قدميها فجأة، وقد مدّت ذراعيها وبسطت كفّيها، وصاحت: «العون، إكراماً لله، العون!» وتركت رأسها منكّساً، وكأنما تريد أن ترى غريغور على نحو أفضل؛ لكنها، في حركة مناقضة لذلك، ارتدّت الى الوراء بلا غرض؛ وكانت قد نسيت إن الطاولة المجهّزة بطعام الفطور قائمة خلفها، وحين وصلت اليها جلست عليها في عجلة، وكان الذهول قد ران عليها. ولم يبد أبداً أنها لاحظت أن ابريق القهوة الكبير القريب منها كان مقلوباً، والقهوة تفيض منه على البساط فيضاً.

وقال غريغور في صوت خفيض: «أماه! أماه!» ونظر اليها. كان كبير الموظفين قد بارحَ ذهنه، للحظة، مبارحةً تامة. وبدلاً من ذلك، لم يستطع، متأثراً من منظر القهوة المسفوحة، أن يحبس نفسه من أن ينهش بفكّيه في الفراغ عدة مرات. فصرخت الأم من جديد، وفرّت بعيداً عن الطاولة، وسقطت بين ذراعي الأب، الذي كان مسرعاً نحوها. ولكن لم يكن لدى غريغور، الآن، وقت من أجل والديه. كان كبير الموظفين قد انتهى الى السلم، وكان يلتفت وذقنه على الدرابزون، التفاتة أخيرة الى الوراء. وتحفّز غريغور كي يلحق به بشكل مضمون ما أمكن. ولا شك في أن كبير الموظفين قد أحس احساساً داخلياً بما يجول في خَلَد غريغور؛ ذلك أنه وثب هابطاً عدة درجات وغاب عن البصر، كان لا يزال يصيح «هووا!» علامة الخوف والاشمئزاز، وكان صياحه ذاك يتردد صداه في السلم كله. ومن أسف أن هذا الفرار لكبير الموظفين بدا وكأنه قد أشاع الاضطراب اشاعة كاملة في نفس والد غريغور، الذي كان قد احتفظ حتى تلك اللحظة بهدوء نسبي. ذلك أنه بدلاً من أن يلحق هو نفسه بالرجل، أو لا يحول - على الأقل - بين غريغور وبين اللحاق به، قبض بيده اليمنى على عصا كبير الموظفين التي كان هذا قد خلّفها مع قبعته ومعطفه على أحدالكراسي، كما انتزع بيده اليسرى صحيفة كبيرة عن الطاولة، وشرع، وهو يخبط الأرض بقدميه، يلوّح بالعصا والصحيفة كي يطرد غريغور الى حجرته. ولم تُجدِ توسلات غريغور البتة؛ في الواقع إن أياً من توسلات غريغور لم يكن مفهوماً مجرد فهم. كان كلما أمعن في تنكيس رأسه باتّضاع أمعن الوالد في خبط الأرض بقدميه على نحو أكثر عنفاً. وفي الجانب الآخر كانت الأم قد فتحت احدى النوافذ، على الرغم من الجو البارد، وكانت تمعن في الانحناء الى خارجها وقد طوّقت وجهها بيديها. وبين الشارع والسلّم نشأ تيار هوائي قوي، وتماوجت الستائر الى داخل الغرفة، وحفّت الصحف على

الطاولة، وتطايرت صفحات فوق أرض الحجرة. وفي قسوة لا تعرف الرحمة، ردّه الوالد الى الوراء، وهو يطلق أصوات فحيح كالمتوحش. ولكن غريغور لم يكن متمرناً على السير الى الوراء بالمرّة. وحقاً جرى الأمر ببطء شديد. ولو كان يجوز لغريغور أن يستدير فحسب، إذاً لكان في ميسوره أن يرتد الى غرفته في الحال، ولكنه كان يخشى أن يثير نفاد صبر الوالد ببطء ذلك الدوران؛ وفي كل لحظة كانت العصا بيد الوالد تهدده بضربة قاضية على ظهره أو على رأسه. بيد أنه لم يبق له، آخر الأمر، ما يفعله غير ذلك، اذ أنه لاحظ - ويا لهول ما لاحظ! - أنه في تحركه الى الوراء لم يكن قادراً حتى على المحافظة على الاتجاه الذي اتخذه. وهكذا شرع، وهو يلقي الى الوالد نظرات جانبية خائفة متواصلة، يستدير بأسرع ما يستطيع، وكان ذلك في الواقع بطيئاً جداً. ولعل الوالد لاحظ نيته الطيبة، ذلك بأنه لم يزعجه، بل إنه راح بين الفينة والفينة يوجه حركة الدوران من بعيد، وبطرف عصاه. لو لم يكن فقط هذا الفحيح الذي لا يطاق والذي يطلقه الوالد! لقد أفقد هذا الفحيح غريغور صوابه كله. كان قد أتم الاستدارة، أو كاد، عندما أخطأ - وهو يسترق السمع باستمرار الى هذا الفحيح - الى حد جعله يعاود الدوران، بعض الشيء، في الاتجاه الخاطئ. ولكن حينما أصبح برأسه آخر الأمر أمام فتحة الباب، وهو سعيد، تبيّن أن جسده أعرض من أن يجتاز الفتحة في يُسر. وكان الوالد أبعد ما يكون طبعاً عن أن يخطر بباله، وهو في حالته النفسية تلك، أن يفتح، مثلاً، المصراع الآخر للباب، كي يوفر لغريغور ممراً كافياً. وكانت فكرته الراسخة هي أنه يجب على غريغور أن يعود الى غرفته بأسرع ما يمكن. وما كان من شأن الوالد، بحال من الأحوال، أن يسمح بالاستعدادات المعقدة التي احتاجها غريغور للوقوف على نحو منتصب، وربما للانسلال عبر الباب بهذه الطريقة. بل الأرجح أنه ساق الآن غريغور الى الأمام بصخب خاص، وكأن عقبةً ما لم تكن تعوقه.

ووراء غريغور لم يعد الصوت يقع مثل صوت والد واحد؛ ولم يعد يوجد، في الحق، مزاح، ودفع غريغور نفسه ـ وليكن ما يكون ـ عبر الباب . لقد ارتفع جانب من جسده، الذي كان يقع مائلاً في فتحة الباب. وخُدِش أحد جانبيه خدشاً كثيراً، وظلت على الباب الأبيض لطخات بشعة. وسرعان ما تثبّت وأعيق عن الحركة، ولم يعد من شأنه أن يتمكن من الحركة وحده، وحامت أرجله، من جانب، مرتعشة في الهواء. أما أرجل الجانب الآخر فقد ضُغطت على الأرض بألم ـ عندما دفعه الوالد، من وراء، دفعةً قوية، كان فيها خلاصه حقاً. فارتمى بعيداً في قلب الغرفة، وقد أخذ الدم يتدفق منه. وأُغلِق الباب خلفه، بالعصا، اغلاقاً عنيفاً، ورانَ الصمت آخر الأمر.

٢

ولم يستيقظ غريغور، إلا مع الغسق، من نوم عميق كان أشبه بالاغماء منه بالرقاد. ولا ريب في أنه كان من شأنه أن يستيقظ قريباً دون ازعاج أيضاً، ذلك أنه استشعر أنه قد نال قسطاً كافياً من الراحة وشبع نوماً؛ ولكن بدا له أن خطوة خفيفة وإغلاقاً حذِراً للباب المؤدي الى الرواق قد أيقظاه من سباته. وكانت مصابيح الشارع الكهربائية تلقي ضوءاً خافتاً هنا وهناك على سقف الغرفة والأجزاء العليا لقطع الأثاث، أما في الأسفل عند غريغور، فكان الظلام مخيماً. وببطء دفع نفسه، دون أن يكون قد اكتسب مهارة بعد، وراح يتلمس طريقه بملامسه التي تعلّم الآن للمرة الأولى كيف يقدرها حق قدرها، دفع نفسه نحو الباب ليرى ما الذي كان يحدث هناك. وبدا جنبه الأيسر مثل ندبة واحدة طويلة، مُوَتّرةٍ على نحو بغيض، وكان عليه في الواقع أن يعرج على صَفّي أرجله. وفوق هذا، فإن احدى أرجله الصغيرة كانت قد جرحت جرحاً بالغاً خلال أحداث ذلك الصباح - وانها لتكاد تكون معجزةً أنه لم تجرح سوى رجل واحدة ليس غير - وانسحبت خلفه عديمة الاحساس.

كان قد انتهى الى الباب قبل أن يكتشف ما الذي ساقه، في الحق، نحوه: رائحة شيء يؤكل. اذ أنه كان ثمة وعاء مليء بحليب حلو طَفَت

فيه قطع صغيرة من الخبز الأبيض. وكاد يضحك في ابتهاج، اذ كان الآن أكثر جوعاً مما كان في الصباح، وعلى الفور غمس رأسه في الحليب الى ما فوق عينيه تقريباً. ولكنه ما لبث أن ردّه، في خيبة أمل، الى الوراء. إنه لم يجد أن من العسير عليه أن يتناول الطعام بسبب من جنبه الأيسر العليل فحسب ـ ولم يكن في وسعه أن يتناول الطعام إلا بتعاون جسده اللاهث كله ـ بل إن الحليب لم يلذّ له أبداً، على الرغم من أن الحليب كان دائماً شرابه المفضّل، والذي وضعته له الأخت لهذا السبب ولا ريب. والحق، أنه استدار نائياً بنفسه عن الوعاء، في تقزّز تقريباً، ودبّ راجعاً الى منتصف الغرفة.

وكما رأى غريغور من خلال شق الباب، كان الغاز مضاءاً في غرفة الجلوس. ولكن بينما كان من عادة الوالد أن يقرأ، في مثل هذا الوقت، جريدته التي تصدر بعد الظهر، يقرأها في صوت مرتفع للأم وفي بعض الأحيان للأخت أيضاً، فإنه لم يكن يُسمع الآن صوت ما. حسناً، لعل عادة القراءة الصوتية هذه، التي كثيراً ما حدثته الأخت وكتبت له عنها، قد توقفت عامة في الفترة الأخيرة. ولكن الصمت كان يخيّم على الغرف الأخرى ايضاً، على الرغم من أن البيت لم يكن خالياً من السكان على وجه التأكيد. وقال غريغور في ذات نفسه: «أي حياة هادئة كانت الأسرة تحياها!» وفيما هو، من غير حراك، يحدق الى الظلام، استشعر فخراً عظيماً لكونه قد استطاع أن يكفل لأبويه ولأخته مثل هذه الحياة في مثل هذه الشقة الجميلة. ولكن كيف يكون الحال اذا قدّر لكل ذلك الهدوء، والرفه، والرضا، أن ينتهي نهاية فيها ذعر؟ ولكي يقي نفسه من الضياع في مثل هذه الأفكار، فزع غريغور الى الحركة وراح يدبّ في الغرفة جيئة وذهاباً.

ومرة خلال المساء الطويل فُتح أحد الأبواب الجانبية، ومرة فُتح الباب

الآخر بعض الشيء، ثم أغلقا في سرعة. يبدو أن شخصاً قد أراد الدخول، ثم آثر العدول عن ذلك. والآن توقف غريغور تجاه باب حجرة الجلوس مباشرة، مصمماً على ادخال الزائر المتردد بأية وسيلة؛ أو على الأقل معرفة من هو. ولكن الباب لم يُفتح كرة ثانية، وراح غريغور ينتظر على غير طائل. في الصباح الباكر، حين كانت الأبواب موصدة، كان الجميع يريدون أن يدخلوا اليه. اما الآن، وقد فَتَح باباً، وبدا أن الأبواب الأخرى قد فتحت في أثناء النهار، فإن أحداً لم يأت، بل إن المفاتيح كانت توجد في الأقفال من الخارج.

ولم يطفأ الضوء في حجرة الجلوس إلا في ساعة متأخرة من الليل، وكان من السهل الآن ملاحظة أن الوالدين والأخت كانوا قد ظلوا أيقاظاً حتى تلك اللحظة، ذلك بأنه كان يمكن سماع الثلاثة، في وضوح، ينسلّون على رؤوس أصابعهم. والآن أصبح من المؤكد أن ما من أحد سيدخل الى غريغور حتى الصباح. وهكذا كان أمامه متسع من الوقت للتفكير بهدوء كيف ينبغي عليه الآن أن ينظم حياته تنظيماً جديداً. ولكن الحجرة الفارغة عالية السقف التي كان مرغماً عليه أن ينبطح فيها على الأرض أثارت الخوف في نفسه، دون أن يستطيع الاهتداء الى سبب ذلك. فقد كانت هي غرفته التي يسكن فيها منذ خمس سنوات. وفي حركة دوران لاواعية تقريباً، وليس دون شعور طفيف بالخجل، خفّ الى تحت الكنبة، حيث استشعر في الحال راحة كبيرة، برغم أن ظهره كان قد ضُغط عليه بعض الشيء، وبرغم أنه ما عاد يستطيع أن يرفع رأسه الى أعلى، ولم يأسف لشيء إلا لأن جسده كان أعرض من أن يلجَ به كله تحت الكنبة.

وهناك ظل طوال الليل، الذي أنفقه حيناً في رقاد خفيف، ما فتأ الجوع يوقظه منه ويفزعه، وحيناً في قلق وفي رسم آمال غامضة كانت كلها

تقود الى النتيجة نفسها: أن عليه أن يلجأ في الوقت الحاضر الى الهدوء، وأن يساعد الأسرة ـ بالصبر والروية القصوى ـ على احتمال الازعاجات التي كان مرغماً في حالته الراهنة أن يسببها لهم.

وفي ساعة مبكرة من ساعات الصباح ـ كان الليل لا يزال مخيماً تقريباً ـ سنحت لغريغور فرصة لاختبار قراراته الجديدة. ذلك أن الأخت فتحت الباب، من جانب الرواق، وبرزت وقد ارتدت ثيابها كاملة تقريباً، ونظرت الى داخل الغرفة بلهفة. ولم تره في الحال، يا الهي، لا بد أن يكون في مكان ما، وليس في ميسوره أن يطير. ولكن حين لمحته تحت الكنبة، أصابها من الذهول والدهش ما جعلها لا تتمالك نفسها أن تعاود إغلاق الباب من الخارج في عنف. ولكنها سارعت الى فتح الباب من جديد، وكأنها ندمت على مسلكها ذاك، ودخلت على رؤوس أصابعها وكأنها تزور مريضاً اشتد به المرض، بل وكأنها تزور غريباً. وكان غريغور قد دفع رأسه الى أمام حتى حافة الكنبة، وأنشأ يراقبها. هل ستلاحظ أنه كان قد ترك الحليب على حاله، وليس ذلك أبداً لأن الشعور بالجوع كان يعوزه، وهل ستجيئه بضرب آخر من الطعام يكون أقرب الى ذوقه؟ واذا لم تفعل ذلك من تلقاء نفسها، فإنه سوف يؤثر الموت جوعاً على أن يلفت نظرها الى ذلك، على الرغم من أنه استشعر حافزاً قوياً الى أن ينطلق من تحت الكنبة، ويلقي نفسه على قدمي الأخت، ويتوسل اليها أن تجيئه بشيء طيب يأكله. ولكن الأخت لاحظت لتوّها، في دهش، أن الوعاء كان لا يزال مليئاً، لولا أن قليلاً من الحليب كان قد سُفح من حوله؛ ورفعته في الحال، لا بيديها العاريتين ـ هذا صحيح ـ وانما بخرقة، وخرجت به. وكان غريغور شديد الفضول الى أن يعرف ما الذي سوف تجيء به بدلاً منه، وفكّر شتّى الأفكار. لكن لم يكن من شأنه البتة أن يحزر ما جلبته فعلاً، في طيبة قلبها.

فلكي تكتشف أيّ شيء كان يحبّ، جاءته بتشكيلة كاملة من الطعام، منشورة كلها فوق جريدة عتيقة. كانت بينها خُضَرٌ بائتة نصف عفنة، وعظام من عشاء الليلة البارحة مغطاة بمرق أبيض كان قد تجمّد، وبعض الزبيب واللوز، وقطعة من جبن كان غريغور قد أعلن قبل يومين أنها غير صالحة للأكل، وقطعة خبز يابسة، وقطعة خبز مدهونة بالزبدة، وقطعة خبز مدهونة بالزبدة ومملّحة. وبالاضافة الى هذا كله، وضعت الوعاء المخصص الى غريغور بشكل نهائي على الأرجح، وكانت قد صبّت فيه بعض الماء. وبدافع من رقة مشاعرها، اذ أدركت أن غريغور لن يأكل أمامها، انسحبت بسرعة، بل عَدَت ذلك الى إقفال الباب بالمفتاح كي يلاحظ غريغور أن في استطاعته أن يخلو الى نفسه، ويرتاح كما يشاء. ورفّت أرجل غريغور في اتجاه الطعام. ولا ريب في أن جروحه قد التأمت التئاماً كاملاً، فهو لم يعد يستشعر عائقاً يعيقه. وقد دهش لذلك، وتذكر كيف أنه قبل أكثر من شهر جرح أحد أصابعه، بمدية، جرحاً طفيفاً، وكيف ظل هذا الجرح يؤلمه كثيراً حتى أمس الأول. وفكر: «هل من الممكن أنني أصبحت الآن أملك قدراً أقل من رهافة الحس؟» وفي شره راح يلعق قطعة الجبن، التي اجتذبته في الحال، وبقوة، قبل كل الأطعمة الأخرى. وبسرعة خاطفة التهم الجبن، والخضر، والمرق، بعضها في اثر بعض، ودموع الارتياح في عينيه. أما الأطعمة الطازجة فلم تلذّ له، بل أنه لم يستطع أن يتحمل رائحتها. حتى أنه أزاح الأشياء التي أراد أن يأكلها الى مسافة قصيرة. وكان قد أتمّ تناول طعامه، منذ فترة، واستلقى في البقعة نفسها، بكسل، عندما أدارت الأخت المفتاح في بطء، كأشارة بأن عليه أن ينسحب. وأيقظه ذلك في الحال، على الرغم من أنه كان نائماً تقريباً، وسارع الى الاستخفاء تحت الكنبة كرةً أخرى. ولكن البقاء تحت الكنبة اقتضاه ضبطاً بالغاً للنفس، حتى في خلال

المدة القصيرة التي قضتها الأخت في الغرفة، ذلك أن جسده كان قد تكوّر بعض الشيء نتيجة الطعام الوافر، وكان هو قد حشر نفسه الى درجة جعلته لا يتنفس إلاّ في عسر. وتحت نوبات اختناق طفيفة راح يراقب بعينين جاحظتين بعض الشيء الأخت المطمئنة وهي تجمع بالمكنسة لا بقايا ما قد أكل فحسب، بل حتى الأطعمة التي لم يمسّها غريغور، وكأن هذه ايضاً أمست غير ذات غَناء لأحد، وتُسارع الى إلقائها كلها في دلوٍ، ما لبثت أن غطته بغطاء خشبي وانطلقت به. ولم تكد تدير ظهرها، حتى خرج غريغور من تحت الكنبة وتمدّد وانتفخ.

بهذه الطريقة أمسى غريغور يحصل يومياً على طعامه، مرةً في الصباح الباكر فيما يكون الوالدان والخادمة لا يزالون نائمين، وأخرى بعد أن يكون الجميع قد تناولوا طعام الغداء، اذ كان الوالدان يستسلمان آنذاك لقيلولة قصيرة، وكانت الخادمة تُبعَد عن المنزل في مهمةما من قبل الأخت. ولا ريب أنهم لم يكونوا هم أيضاً راغبين في تجويع غريغور، بل ربما كانوا غير قادرين على أن يُطيقوا من العلم بتغذيته أكثر مما يستطيعون الاطلاع عليه بالسماع. ولعل الأخت أرادت أن توفر عليهم ايضاً حزناً لم يكن ربما سوى حزن صغير، اذ كانوا، في الحق، يعانون بما فيه الكفاية.

ولم يستطع غريغور أن يكتشف بأية ذريعة أخرجوا الطبيب وصانع الأقفال من البيت في ذلك الصباح الأول، ذلك بأنه اذ لم يُفهم، لم يخطر لأحد، ولا للأخت ايضاً، أنه يستطيع أن يفهم الآخرين، وهكذا فقد تعيّن عليه، عندما تكون الأخت في غرفته، أن يكتفي بسماع زفراتها وابتهالاتها الى القديسين بين الفينة والفينة ليس غير. وفي ما بعد، حين أَلِفَت الوضعَ بعض الشيء ـ ولم يكن في إمكانها قط أن تألفه إلفاً كاملاً، طبعاً ـ أخذ غريغور يلتقط أحياناً ملاحظة منها تنمّ عن ودّ، أو هكذا كان في الإمكان

تفسيرها. «أما اليوم فقد طاب له الطعام»، كانت تقول حين لا يبقي غريغور شيئاً من طعامه. وفي الحالة المعاكسة، وهو ما تواتر حدوثه تدريجياً أكثر فأكثر، فكانت تقول وهي محزونة أو تكاد: «لقد تُرك كل شيء على حاله مرة أخرى».

ولكن على الرغم من أن غريغور لم يستطع أن يفوز بأيما نبأ من طريق مباشر، فقد انتهى الى سمعه بعض الأشياء من الغرف المجاورة، اذ كان يسترق السمع. فما أن يبلغه صوت ما حتى يهرع الى الباب المعنيّ ويضغط جسده كله عليه. وفي الأيام الأولى بخاصة لم يكن ثمة أيما حديث لا يدور حوله على نحو أو آخر، ولو ضمنياً فحسب. وطوال يومين كانت ثمة مشاورات عائلية عند كل وجبة من وجبات الطعام تدور حول موضوع كيف ينبغي عليهم أن يتصرفوا الآن. ولكن بين الوجبات أيضاً كانوا يتحدثون عن الموضوع نفسه، ذلك أنه كان يوجد في المنزل، دائماً، اثنان على الأقل من أفراد الأسرة، لأن أحداً لم يكن ليرغب في البقاء وحده في الشقة، ولم يكن بالامكان، في حال من الأحوال، تركها فارغة بالمرة. وكانت الخادمة أيضاً، في اليوم الأول مباشرة - ولم يكن واضحاً تماماً ما الذي عرفته من الحالة وما مقدار ما عرفته - قد تضرّعت الى الأم أن تسرّحها على الفور؛ وحين ودّعت، بعد ربع ساعة، قدمت شكرها لتسريحها، والدموع في عينيها، وكأنها تعبّر بذلك عن فرحها بالنعمة التي أسبغت عليها، وأقسمت من غير أن يطلب منها أحد يميناً مغلّظة بأنها لن تبوح لأحد بشيء على الاطلاق.

وكان على الأخت، الآن، أن تطبخ أيضاً، بالاشتراك مع الأم. غير أن الطبخ لم يسبب جهداً كبيراً، اذ لم يكونوا يأكلون شيئاً تقريباً. وكان غريغور يسمع دائماً أحدهم يحث آخر على الأكل، ولكن من غير طائل

ومن غير أن يفوز إلا بهذا الجواب: «شكراً، لقد شبعت» أوشيء مثل ذلك. ولعلهم لم يشربوا شيئاً أيضاً. وغالباً ما كانت الأخت تسأل الوالد ما اذا كان يرغب في شيء من الجعة، وتبدي استعدادها، في تلطّف، للاتيان بها بنفسها، وحين يلوذ الوالد بالصمت كانت تقول، كي تزيل أي تردد لديه، أنه في مقدورها أيضاً أن تبعث بوّابة البناية لإحضارها، لكن الوالد كان يقول في النهاية «لا» كبيرة، فينقطع الحديث عن ذلك.

وفي أثناء ذلك اليوم الأول نفسه عرض الوالد أمام الوالدة كما عرض أمام الأخت أيضاً الأوضاعَ المالية بكاملها والفرص الممكنة. وبين حين وآخر كان يغادر الطاولة ليجيء بسندٍ أو سجل ما من خزانته الحديدية الصغيرة التي كان قد انقذها من متجره الذي كان قد انهار قبل خمس سنوات. وكان في ميسور المرء أن يسمعه يفتح القفل المعقّد، ويقفله بعد اخراج ما يبحث عنه. وكانت بعض ايضاحات الوالد هذه أول نبأ سعيد انتهى الى مسمع غريغور منذ انحباسه. كان يحسب من قبل أنه لم يبق للوالد أقل شيء من ذلك المتجر؛ على الأقل لم يقل له الوالد أيما شيء يناقض ذلك، لكن غريغور لم يكن من ناحيته قد سأله عن هذا. ولم يكن لدى غريغور، آنذاك، همّ آخر سوى أن يبذل كل ما في وسعه ليساعد الأسرة على أن تنسى، أسرع ما يكون النسيان، تلك المصيبة التي أصابتها في المتجر، ودفعت أفرادها جميعاً الى حال من اليأس الكامل. وهكذا انصرف، آنذاك، الى العمل في همة استثنائية، ومن مستخدم صغير أمسى، بين عشية وضحاها تقريباً، مندوباً تجارياً متجولاً يملك طبعاً امكانيات لاكتساب المال مغايرة كلياً، وتحولت نجاحاته في العمل، على الفور، في شكل عمولة، الى نقد عينيّ يمكن وضعه على الطاولة في البيت أمام أعين الأسرة المشدوهة والسعيدة. وكانت تلك الأيام أياماً زاهرة، ولم تتكرر قط في ما بعد، على

الأقل في هذا العزّ، برغم أن غريغور أصبح في ما بعد يكسب من المال ما جعله قادراً على تحمّل نفقات الأسرة بكاملها، وتحمّلها أيضاً. وقد اعتادوا ذلك، غريغور والأسرة، كان هو يعطي المال بسرور، وهم يقبلونه في عرفان، لكن شعوراً خاصاً بالحنان والدفء لم يشأ أن ينشأ بعد الآن. ولم يظل أحد قريباً من غريغور سوى الأخت، وكان لديه خطة سرية تقضي بأن يرسل الأخت ـ كانت، على نقيض غريغور، تحب الموسيقا حباً جماً، وتجيد العزف على الكمان بطريقة مؤثرة ـ الى المعهد العالي للموسيقى، في العام التالي، وذلك بصرف النظر عن النفقات الضخمة التي لا بد أن تنشأ عن هذا والتي من شأنه تعويضها بطريقة أخرى. وأثناء فترات اقامة غريغور القصيرة في المدينة كان كثيراً ما يجري ذكر المعهد العالي للموسيقى في أحاديثه مع الأخت، ولكن دائماً كمجرد حلم جميل لا سبيل الى تحقيقه البتة، ولم يكن الوالدان يحبّان سماع حتى هذا الذِكر البريء؛ لكن غريغور كان يفكر في خطته بتصميم، وقد عقد العزم على اعلانها، بشكل مهيب، في سهرة عيد الميلاد.

مثل هذه الأفكار غير المجدية ابداً في حالته الحاضرة جالت في رأسه فيما كان يقف ملتصقاً بالباب، يسترق السمع. وفي بعض الأحيان لم يعد يستطيع، بسبب من الاعياء العام، أن يستمع البتة، فيترك رأسه في اهمال يصطدم بالباب، لكن سرعان ما يعيده، اذ أنه حتى الصوت الطفيف الذي كان يسبّبه كان يُسمع في الغرفة المجاورة ويترك الجميع يلوذون بالصمت. «ترى ماذا يفعل مرة أخرى»، كان الوالد يقول بعد برهة، مستديراً نحو الباب من غير شك، وعندئذ فقط تُستأنف، تدريجياً، المحادثة المنقطعة.

لقد علم غريغور الآن بما فيه الكفاية ـ اذ أن الوالد اعتاد أن يكرر نفسه مراراً في شروحاته، سواء لأنه نفسه لم ينظر في هذه الأمور منذ فترة طويلة،

أو لأن الوالدة أيضاً لم تفهم كل شيء في الحال لدى المرة الأولى ـ، بأن مقداراً معيّناً من المال المثمَّر، مقداراً صغيراً طبعاً، ما زال موجوداً من الأيام الماضية رغماً عن كل المصائب؛ والفوائد التي لم تمسّ في هذه الفترة دعته يزداد بعض الشيء. ولكن بالاضافة الى ذلك، فإن المال الذي كان غريغور يحمله الى البيت كل شهر ـ هو نفسه كان لا يُبقي لنفسه غير بضع غولدنات ـ لم يكن يُنفق كله، وتجمّع ليغدو رأسمال صغيراً. وهزّ غريغور رأسه، وهو خلف بابه، في حماسة، مبتهجاً بهذا الشاهد علىالاقتصاد والتبصّر غير المتوقعين. في الواقع كان من شأنه، بهذا المال الفائض، أن يستمر في ايفاء ديون الوالد للرئيس. وكان من شأن ذلك اليوم الذي يستطيع فيه أن يتخلص من هذه الوظيفة أن يكون أقرب بكثير. ولكن ليس من ريب أن الأمور الآن أفضل، وذلك كما كان الوالد قد رتّبها.

لكن هذا المال لم يكن كافياً، بحال من الأحوال، لتمكين الأسرة من العيش من فوائده. ربما كان يكفي لإعالة الأسرة سنة واحدة أو سنتين على الأكثر. ذلك كان كل شيء. كان هذا المال، إذاً، مجرد مبلغ لا يجوز أن يُمسّ، بل ينبغي ادخّاره لحالة من حالات الضرورة؛ أما المال الضروري لسد نفقات العيش فينبغي أن يُكسَب. صحيح أن الوالد موفور الصحة، لكنه رجل عجوز، ولم يقم بأي عمل مِنذ خمس سنوات، ولا يجوز على أي حال أن يأخذ الكثير على عاتقه. وفي أثناء هذه السنوات الخمس، وهي أول سنوات الراحة في حياته المضنية وغير الموفقة رغم ذلك، كان قد أمسى بديناً، الأمر الذي أدّى به الى أن يصبح خاملاً. والوالدة العجوز، هل ينبغي عليها الآن ربما أن تكسب المال، وهي التي تعاني من الربو، والتي كانت مجرد جولة داخل الشقة تسبب لها تعباً، وتمضي كل ثاني يوم على الكنبة عند النافذة المفتوحة وهي تشعر بضيق التنفس؟ وهل كان ينبغي على

الأخت أن تكسب مالاً، وهي ما زالت طفلة بأعوامها السبعة عشر، وهي التي ينبغي أن يُقرّ لها كل الإقرار بنظام حياتها الذي سارت عليه حتى اليوم والذي كان قوامه ارتداء الملابس الأنيقة، والنوم طويلاً، والمساعدة في اعمال المنزل، والمشاركة في بعض التسليات المتواضعة، والعزف على الكمان قبل كل شيء؟ وفي بادئ الأمر، عندما كان الحديث يتطرق الى هذه الضرورة لكسب المال، كان غريغور، دائماً، يفلت البابَ ويطرح نفسه على الكنبة الجلدية الباردة التي الى جانبه، لأنه كان يستشعر حرارة الخجل والأسى الى حد بعيد.

وكثيراً ما كان ينطرح هناك طوال ليالٍ بكاملها من غير أن ينام البتة، خادشاً الجلد ساعاتٍ وساعات. أو يجهد نفسه في دفع كرسي منجّد نحو النافذة، ثم يدبّ مصعّداً الى قاعدة النافذة، ويتكئ - مشدوداً الى الكرسي - على زجاج النافذة، متذكّراً من غير ريب حس الحرية الذي كان يستشعره سابقاً عندما كان ينظر من النافذة. فالحق أنه راح يرى بوضوح أقل، يوماً بعد يوم، الأشياء التي لا تبعد عنه الا قليلاً؛ والمستشفى المواجه، والذي كان دائبه دائماً أن يلعنه بمجرد أن تقع عيناه عليه، لم يعد يراه أبداً، ولولا أنه كان يعرف تماماً أنه يقطن في شارع شارلوتن، وهو شارع هادئ ولكنه شارع من شوارع المدن على أية حال، لخيّل اليه أن نافذته تطل على أرض مقفرة اتحدت فيها السماء الرمادية والأرض الرمادية على نحو يمتنع معه تمييز احداهما من الأخرى. ولم تر الأخت المتيقظة سوى مرتين فقط أن الكرسي المنجّد قائم الى جانب النافذة حتى أخذت تدفعه، كلما رتبت الغرفة، الى الموضع نفسه قرب النافذة، بل راحت تترك منذ الآن الشباك الداخلي مفتوحاً.

ولو كان في ميسور غريغور أن يتحدث مع الأخت دون غيرها ويقدم

لها شكره على كل ما قامت به نحوه، لكان أقدر على احتمال خدماتها. أما في حاله تلك فإنه كان يتألم. وكانت الأخت تحاول، من غير شك، أن تطمس احراجات الأمر كله، ما أمكن. وكلما طال الزمن، وفّقت الى ذلك بشكل أفضل طبعاً. لكن غريغور أيضاً كشف مع الزمن عن كل شيء بدقة أكثر بكثير. إن مجرد دخولها اليه كان أمراً مرعباً بالنسبة له. فما أن تدخل الغرفة حتى تندفع الى النافذة من غير أن تأخذ وقتاً لإغلاق الباب، على الرغم من حرصها على أن تريح الآخرين من مشاهدة غرفة غريغور، وتفتح النافذة بعنف وبأيد متعجلة، وكأنها توشك على الاختناق، وتمكث برهة لدى النافذة، وإن كان الجو بارداً، وتأخذ انفاساً عميقة. وبهذا الاندفاع والصخب كانت توقع الخوف في نفس غريغور مرتين في اليوم؛ فكان يرتجف تحت الكنبة، طوال مكوثها في الغرفة، عالماً أحسن العلم أنها كانت خليقة بأن توفر عليه مثل هذا الازعاج لو كان في ميسورها البقاء في غرفة يتواجد فيها غريغور من غير أن تفتح النافذة.

وذات يوم، ربما بعد شهر على انمساخ غريغور، وبعد أن لم يبق سبب خاص كي تدهش الأخت لمنظره، وفدت قبل ميعادها المألوف بقليل، ووجدته يحدّق الى خارج النافذة، جامداً لا يأتي بحركة ما، مستقراً في وضع يجعله مثيراً للرعب. وما كان غريغور لَيفاجأ لو أنها لم تدخل على الاطلاق، اذ أنه بوضعه ذاك كان يعيقها عن أن تفتح النافذة في الحال. ولكنها لم تكتف بعدم الدخول فحسب، بل وثبت مذعورة الى الوراء، وأغلقت الباب. وكان من شأن أحد الغرباء أن يظن حقاً أن غريغور إنما كان يتربّص لها وفي نيّته أن يعضّها. وقد سارع غريغور، طبعاً، الى الاختباء تحت الكنبة، ولكن كان عليه أن ينتظر حتى الظهر قبل أن تعود الأخت، ولقد بدت أكثر قلقاً واضطراباً من مألوف عادتها. وهذا ما جعله يدرك الى أي

حدّ لا يزال منظره منظراً لا تطيقه، وأنه من المحتّم أن يظل هكذا، وأنه لا بدّ لها أن تنفق جهداً كبيراً لكي لا تفرّ حتى من رؤية ذلك الجزء الصغير من جسده الناتئ من تحت الكنبة. ولكي يعفيها من هذا المشهد، حمل ذات يوم على ظهره ملاءة السرير، ومضى بها الى الكنبة ـ لقد كلفه ذلك عملاً استغرق أربع ساعات ـ ووضعها على نحوٍ يخفي جسده إخفاء كلياً، بحيث تعجز الأخت عن رؤيته حتى في حال انحنائها. ولو أنها كانت تعتبر الملاءة غير ضرورية، إذاً لنزعتها عن الكنبة من جديد، فقد كان واضحاً بما فيه الكفاية أنه لا يمكن أن يكون مما يرفّه عن غريغور أن يحبس ويحجب نفسه هكذا. ولكنها تركت الملاءة كما كانت، بل لقد خيّل الى غريغور أنه لمح نظرة امتنان حين رفع، ذات مرة، طرف الملاءة برأسه، بعض الشيء، في حذر، ليرى موقف الأخت من هذا التدبير الجديد.

في الاسبوعين الأولين لم توات الوالدين الشجاعةُ على الدخول اليه، وكثيراً ما سمعهما يعبّران عن تقديرهما الكامل لعمل الأخت الحالي، في حين كانا من قبل كثيراً ما يغضبان منها، اذ كانت تبدو لهما ابنةً لا غَنَاء فيها الى حد ما. أما الآن فقد أخذا كلاهما، الوالد والوالدة، يُكثران من الانتظار أمام غرفة غريغور، فيما ترتّبها الأخت، وما أن تخرج، حتى يتعيّن عليها أن تروي بكل دقة، كيف كانت الغرفة تبدو، وما الذي أكله غريغور، وكيف تصرّف هذه المرة، وما إذا كان بالامكان ملاحظة ربما شيء من التحسّن. والى جانب ذلك، فإن الوالدة شرعت، في وقت عاجل نسبياً، ترغب في زيارة غريغور، لكن الوالد والأخت استوقفاها، بادئ الأمر، بأسباب يمليها العقل، أصغى غريغور اليها في انتباه بالغ، وأقرّها كلها. أما في ما بعد فقد وجب إيقاف الوالدة بالقوة، حتى اذا صرخت: «اتركاني أدخل على غريغور، إنه ولدي البائس! ألا تستطيعان أن تفهما أن عليّ أن

أذهب اليه؟» فكر غريغور أنه ربما كان من الخير أن تدخل الأم عليه، ليس كل يوم طبعاً، ولكن ربما مرةً كل اسبوع. لقد كانت تفهم كل شيء، على أيةحال، أحسن بكثير من الأخت التي لم تكن، برغم كل شجاعتها، غير طفلة، والتي قد لا تكون، في واقع الأمر، قد أخذت على عاتقها مثل هذه المهمة العسيرة إلا بدافعٍ من طيشها الطفلي ليس غير.

وما لبثت رغبة غريغور في رؤية الأم أن تحققت. كان خلال النهار لا يرغب، مراعاة منه للوالدين، في اظهار نفسه عند النافذة؛ ولكنه لم يكن ايضاً قادراً على الزحف كثيراً على الأمتار المربعة القليلة التي تتألف منها أرضُ الغرفة؛ والاستلقاء الهادئ كان يتحمله أثناء الليل بصعوبة، والطعام ما عاد يستطيبه في كثير أو قليل. وهكذا اتخذ، على سبيل التسرية عن النفس وتزجية الوقت، عادةَ الزحف، بصورة متصالبة، على الجدران والسقف؛ وقد أحب، بخاصة، التدلي من السقف؛ فقد كان ذلك شيئاً مغايراً كلية للاستلقاء على الأرض. إنه يمكّن المرء أن يتنفس في حرية أكثر، ويتيح للجسم أن يهتزّ في خفة. وفي غمرة الشرود السعيد تقريباً، الذي كان غريغور يتواجد فيه وهو في الأعلى، كان يمكن أن يحدث ـ الأمر الذي كان يفاجئه ـ أن يُفلت نفسه ويسقط على الأرض محدثاً صوتاً. بيد أن سيطرته على جسده كانت الآن طبعاً أحسن منها في ما مضى، ولم يكن ليؤذي نفسه حتى في هذه السقطة الكبيرة. ولاحظت الأخت، في الحال، التسلية الجديدة التي أوجدها غريغور لنفسه ـ لقد ترك أيضاً لدى زحفه هنا وهناك آثاراً من مادة دبقة ـ وعقدت العزم على أن تفسح له أوسع ميدان للزحف، وأن تُقصي قطع الأثاث التي تعوقه، وبخاصة الخزانة ذات الأدراج ومنضدة الكتابة. لكنها لم تكن قادرة على أن تقوم بهذا منفردة. ولم تجرؤ على التماس المساعدة من الوالد. ومن المؤكد كلية أنه لم يكن من شأن

الخادمة أن تساعدها، فهذه الفتاة التي بلغت السادسة عشرة من عمرها صمدت ـ حقاً ـ بشجاعة بعد تسريح الطاهية السابقة، لكنها كانت قد التمست امتيازاً هو أن يُسمح لها إبقاء باب المطبخ موصداً بشكل مستمر، وأن لا تضطر الى فتحه الا بناء على نداء خاص؛ وهكذا لم يبق إذاً أمام الأخت سوى أن تجلب الأم في ساعةٍ يكون الوالد غائباً خلالها عن البيت. وأقبلت الأم وهي تطلق أصوات ابتهاج منفعلة، لكنها تلاشت عند الباب أمام غرفة غريغور. وطبعاً تحققت الأخت أولاً في ما إذا كان كل شيء في الغرفة على ما يرام؛ وبعد ذلك فقط تركت الأم تدخل. وكان غريغور قد جذب، في عجلة بالغة، الملاءة الى الأسفل أكثر، وغضّنها الى ثنيّات أكثر، وبدا الأمر كله حقاً كمجرد ملاءة ألقيت بمحض المصادفة فوق الكنبة. وأحجم غريغور هذه المرة أيضاً عن التجسس من تحت الملاءة. لقد امتنع عن رؤية الأم منذ هذه المرة، وكان فرحاً لمجرد أنها جاءت. «هيّا ادخلي، إنه بعيد عن الأبصار»، قالت الأخت وهي تقود الأم من يدها على ما يبدو. وسمع غريغور الآن كيف قامت المرأتان الضعيفتان بزحزحة الخزانة العتيقة الثقيلة، على كل حال، من موضعها، وكيف كانت الأخت تطالب لنفسها على الدوام بالجزء الأعظم من العمل، غير مصغية الى تحذيرات الأم التي خشيت أن تُرهق الفتاة نفسها. واستغرق ذلك وقتاً طويلاً. وبعد عمل دام ربع ساعة على الأقل، قالت الأم ان من الأفضل أن تبقى الخزانة حيث هي، اذ أنها ـ أولاً ـ ثقيلة جداً، ولن تفرغا من العمل قبل وصول الوالد، وبوجود الخزانة في وسط الغرفة سوف تسدّان كل طريق لغريغور، اما ثانياً فإنه ليس من المؤكد أبداً أنه يُسدى معروفاً لغريغور بإبعاد الأثاث. ويبدو لها أن الأمر عكس ذلك؛ وان منظر الجدار العاري إنما يثير الانقباض في صدرها حقاً؛ ولماذا ليس من شأن غريغور أيضاً أن يملك هذا الاحساس، فهو من غير ريب

قد اعتاد على أثاث الغرفة منذ فترة طويلة، وسوف يشعر، لهذا السبب، بالوحشة في الغرفة الفارغة. «أوَليس الأمر هكذا»، اختتمت الأم كلامها قائلة في صوت خفيض، بما يشبه الهمس تقريباً، وكأنها تريد أن تتجنب أن يسمع غريغور، الذي لم تكن تعرف مستقرّه تماماً، مجرد نبرة الصوت، أما الكلمات فإن الأم كانت مقتنعة أنه لا يفهمها، «أوَليس الأمر هكذا وكأننا بإبعاد قطع الأثاث نبيّـن أننا نقطع كل أمل بالشفاء ونتركه وشأنه في غير اكتراث؟ أنا أعتقد أن من الأفضل أن نحاول الحفاظ على الغرفة تماماً في الحالة التي كانت عليها في الماضي، حتى يجد غريغور، عندما يعود الينا، كل شيء على حاله، ويكون من الأيسر عليه أن ينسى الفترة الفاصلة».

وعند سماع كلمات الأم هذه أدرك غريغور أن انعدام الحديث البشري المباشر انعداماً كاملاً، مقروناً بالحياة الرتيبة في وسط العائلة، قد أوقع الاضطراب في عقله من غير شك إبّان هذين الشهرين، اذ أنه لم يستطع أن يفهم بشكل آخر لماذا تصبو نفسه جدّيّاً الى أن يجري افراغ غرفته. أكان يرغب فعلاً في أن يدع الغرفة الدافئة المفروشة على نحو مريح بأثاث موروث تُحوَّل الى كهف، يكون من شأنه هو أن يزحف فيه بلا ازعاج نحو كل الاتجاهات طبعاً، ولكن مع نسيانه، في آن، ماضيه الانساني نسياناً كلياً سريعاً؟ لقد كاد في الواقع أن ينسى، وصوت الأم وحده، هذا الصوت الذي لم يسمعه منذ فترة طويلة، أيقظه من نسيانه. يجب أن لا يُخرَج أيما شيء، يجب أن يبقى كل شيء. إنه لم يكن قادراً عن الاستغناء عن التأثير الطيب الذي يتركه الأثاث على حالته؛ واذا ما أعاقته قطع الأثاث عن ممارسة الزحف العقيم هنا وهناك، فإن ذلك لم يكن ضرراً، وإنما ميزة كبرى.

ولكن الأخت كانت، مع الأسف، ترى رأياً آخر؛ كانت قد اعتادت

وليس ذلك لغير ما حقّ، أن تقوم لدى مناقشة شؤون غريغور بدور الخبيرة ازاء الوالدين، وهكذا كانت الآن أيضاً نصيحة الأم سبباً كافياً بالنسبة للأخت كي تصرّ لا على اخراج الخزانة ومنضدة الكتابة وحسب، التي كانت قد فكرت بهما في بادئ الأمر، ولكن على اخراج الأثاث كله ما خلا الكنبة التي لا يُستغنى عنها. ولم يكن، طبعاً، مجرد عناد طفليّ وثقة بالنفس اكتسبتها في الفترة الأخيرة بصعوبة وعلى نحوٍ غير متوقع هو ما دفعها الى هذا المطلب؛ كانت أيضاً قد لاحظت فعلاً أن غريغور في حاجة الى فسحة واسعة يزحف خلالها، على حين أنه لم يكن، من ناحية ثانية، يستعمل الاثاث على الاطلاق، بقدر ما يمكن للمرء أن يرى. وقد يكون من بين العوامل التي دفعتها الى اتخاذ هذا الموقف هو روح الحماس التي تتصف بها الفتيات في مثل سنّها والتي تبحث عند كل مناسبة عن اشباع نفسها، هذه الروح التي تركتها غرِتِه تغريها الآن بأن تجعل وضع غريغور مروّعاً أكثر، لكي يكون في ميسورها أن تعمل من أجله أكثر بكثير مما عملت حتى الآن. اذ لن يجرؤ إنسان آخر غير غرِتِه على الدخول أبداً الى غرفة يسيطر غريغور وحده على جدرانها العارية.

وهكذا لم تدع نفسها تثنى عن عزمها من قبل الأم، التي بدت في هذه الغرفة أيضاً مضطربة من شدة الخوف، والتي سرعان ما لزمت الصمت وراحت تساعد الأخت، ما استطاعت، على دفع الخزانة الى الخارج. وعلى أية حال، فقد كان في ميسور غريغور، عند الاقتضاء، أن يستغني عن الخزانة، لكن منضدة الكتابة يجب أن تبقى. فما أن خرجت الامرأتان بالخزانة، وهما تئنّان فيما كانتا تدفعانها، حتى أطلع غريغور رأسه من تحت الكنبة ليرى كيف يستطيع أن يتدخل بحذر وبأكبر قدر من المراعاة. ولكن من سوء الحظ أن الأم بالذات هي التي عادت أولاً، بينما كانت غرِتِه، في

الغرفة المجاورة، تضمّ الخزانة بذراعيها وتهزّها بمفردها، من غير أن تحركها من موضعها طبعاً. بيد أن الأم لم تكن قد اعتادت منظر غريغور، وكان خليقاً به أن يسقمها، وهكذا سارع غريغور للانكفاء، في ذعر، الى الطرف الآخر من الكنبة، لكنه لم يعد يستطيع أن يمنع الملاءة من أن تتحرك قليلاً في المقدمة. وكان ذلك كافياً لكي يلفت نظر الأم. فتمهّلت، ولبثت ساكنةً لحظةً، ثم ارتدت عائدة الى غرفته.

وعلى الرغم من أن غريغور ظل يقول لنفسه أن لا شيء غير مألوف يحدث، وان قِطَعاً قليلة من الأثاث ليس غير كانت تُنقل من مكان الى مكان، فسرعان ما تعيّـن عليه أن يسلّم بأن رواح الامرأتين وغدواتهما ونداءاتهما القصيرة، وسحب الأثاث على الأرض سحباً كان يقع من نفسه وكأنه ضجة هائلة تنبعث نحوه من جميع الجهات في آنٍ، ومهما طوى رأسه وأرجله، وضغط جسمه حتى وصل الى أرض الغرفة، فقد تعيّـن عليه أن يقول لنفسه لا محالة بأنه لن يكون في ميسوره احتمال ذلك فترة طويلة. كانتا تخليان غرفته اخلاءً وتنتزعان منه كل ما كان أثيراً على قلبه؛ كانتا قد أخرجتا الخزانة التي يضع فيها منشار الخشب الرفيع وغيره من الأدوات، وكانتا تعملان الآن على فك منضدة الكتابة، التي كادت تغوص في أرض الغرفة، منضدةِ الكتابة التي أعدّ عليها وظائفه يوم كان طالباً في الأكاديمية التجارية، ويوم كان تلميذاً في المدرسة الثانوية قبل ذلك، بل يوم كان تلميذاً في المدرسة الابتدائية أيضاً. ولم يكن لديه متسع اضافي من الوقت يختبر فيه النيات الطيبة التي كانت تحدو الامرأتين، اللتين نسي في تلك اللحظة وجودهما أو كاد، إذ كانتا منهوكتين الى درجة جعلتهما تشتغلان في صمت، فلم يكن ثمة ما يُسمَع غير جرّ أقدامهما المتثاقل على الأرض.

وهكذا اندفع منطلقاً من مكانه ـ كانت الامرأتان تستندان على منضدة الكتابة، في الغرفة المجاورة، لكي تستردّا انفاسهما بعض الشيء ـ وغيّر اتجاهه أربع مرات، اذ لم يكن يدري، في الواقع، أي شيء يتعيّن عليه أن يستنقذه أولاً. وفجأة لفتت انتباهَه على الجدار المقابل الذي كان قد جُرِّد من كل شيء آخر، صورةُ السيدة المتدثرة بذلك المقدار كله من الفراء، وسارع الى الزحف مصعّداً نحوها، وضغط نفسه على الزجاج، الذي أمسك بغريغور وأراح جوفَهُ الحارّ. هذه الصورة على الأقل، التي يغطيها غريغور كلية، لن ينتزعها أحد بالتأكيد. وأدار رأسه نحو باب غرفة الجلوس لكي يراقب الامرأتين وهما تعودان. وسرعان ما عادتا، دون أن تمنحا نفسيهما قدراً كبيراً من الراحة؛ كانت غرته تطوّق الأم بذراعيها وهي تكاد تحملها. «ما الذي سوف نأخذه الآن إذاً؟» قالت غرته وهي تنظر حولها. والتقت عيناها بعيني غريغور على الجدار. ولم تحتفظ برباطة جأشها الا بسبب وجود الأم، وحنت رأسها نحو الأم، لكي تحول بينها وبين النظر حولها، وقالت، ولكن في صوت مرتعش وبغير تفكير أو تروٍ: «هيا، أليس من الأفضل أن نرجع الى غرفة الجلوس لحظة من الزمان؟» وكان مقصد غرته واضحاً لغريغور، كانت تريد أن تُبلغَ الأمَّ مأمناً، ثم تطرده من على الجدار. حسناً، فلتجرّب أن تفعل ذلك! إنه يقبع على الصورة، ولن يتخلى عنها. وهو يُؤثر أن يهبّ في وجه غرته.

ولكن كلمات غرِتِه كانت، من باب أَولَى، قد أثارت قلق الأم، التي خطت خطوة الى الجانب، ولمحت الكتلة الضخمة السمراء على ورق الجدار الموشح بالأزهار؛ وقبل أن تعي أتمّ الوعي أن ما رأته كان غريغور، صاحت في صوت مرتفع أجش: «آه، يا الهي! آه، يا الهي!» وسقطت مبسوطة الذراعين، على الكنبة، وكأنها قد فقدت الرجاء كله، ولم تتحرك.

وصاحت الأخت وهي ترفع قبضتها وتحدّق اليه: «غريغور!» كانت هذه أول كلمة توجهها اليه منذ انمساخه. وهرعت الى الغرفة المحاذية التماساً لبعض العطر تُنعش به الأم من غيبوبتها؛ وأراد غريغور أن يمدّ يد المساعدة أيضاً ـ كان الوقت ما يزال متسعاً لإنقاذ الصورة ـ لكنه كان مُحكَم الالتصاق بالزجاج، وكأن عليه أن ينزع نفسه نزعاً؛ ثم إنه ركض في إثر الأخت الى الغرفة المحاذية، وكأن في استطاعته أن يسدي لها نصيحة ما شأنَهُ في الأيام السالفة؛ بيد أنه تعيّـن عليه أن يقف خلفها عاجزاً؛ وانصرفت هي، في غضون ذلك، الى البحث بين مجموعة من الزجاجات الصغيرة المختلفة، حتى اذا استدارت، أجفلت مذعورةً لرؤيته؛ وسقطت احدى الزجاجات على الأرض فانكسرت؛ وجرحت شظية زجاج وجه غريغور، وأصابه رشاش من ضرب من الدواء الأكّال؛ ومن غير أن تتمهّل لحظةً اضافية جمعت غرته كل الزجاجات التي استطاعت أن تحملها، وركضت بها نحو الأم، موصدةً الباب بقدمها في قوة. وأمسى غريغور، الآن، معزولاً عن الأم، التي قد تكون بسببه مشرفةً على الموت. ولم يكن يجوز له أن يفتح الباب اذا لم يشأ أن يطرد الأخت، التي كان ينبغي عليها أن تبقى مع الأم؛ ولم يكن ثمة ما يستطيع أن يعمله الآن غير الانتظار. وإذ أقلقه الهمّ وتوبيخ الذات، فقد شرع يزحف جيئة وذهاباً، فوق كل شيء، فوق الجدران، فوق الأثاث، فوق السقف، وأخيراً سقط، في غمرة من يأسه حين بدأت الغرفة كلها تدور من حوله، سقط على منتصف الطاولة الكبيرة.

وانقضت فترة قصيرة، كان غريغور لا يزال منطرحاً هناك في وَهَن، وكان كل شيء حوله ساكناً، ولعل ذلك كان فألاً حسناً. ثم قُرع جرس الباب. كانت الخادمة محبوسة في مطبخها طبعاً، وكان على غرته أن تفتح الباب. كان الوالد قد جاء. وكانت أولى كلماته: «ماذا جرى؟» ولا بد أن

مظهر غرته قد أفصح له عن كل شيء. وأجابته غرته في صوت مكتوم، وقد بدا وكأنها تحجب رأسها على صدره: «لقد أصيبت الأم باغماء، ولكنها أحسن الآن. لقد انطلق غريغور من عقاله». فقال الوالد: «ذلك ما كنت أتوقعه على وجه الضبط. ذلك ما كنت أقوله لكما على وجه الضبط، غير انكن، أيتها النسوة، لا تُرِدن الإصغاء». وكان واضحاً لغريغور أن الوالد قد أوّلَ عبارة غرته البالغة الايجاز تأويلاً سيئاً، وأنه كان يحسب أن غريغور قد اقترف عملاً من أعمال العنف. وإذاً، فيتعيّن على غريغور الآن أن يحاول تخفيف غضب الوالد، إذ لم يكن لديه لا الوقت الكافي ولا الوسيلة لكي يوضح له ما حدث. وهكذا فرّ الى باب غرفته وربض ملتصقاً به لكي يمكّن الوالد من أن يرى، لدى دخوله قادماً من الرواق، أن غريغور ينوي أحسن نيّة العودة الى غرفته في الحال، وأن ليس ثمة حاجة لسَوقه الى هناك، وإنما لا يحتاج المرء الا لفتح الباب، حتى يختفي في الحال.

لكن الوالد لم يكن في حال نفسية تمكّنه من ملاحظة مثل دقائق الأمور هذه. فلم يكد يبرز حتى صاح «آه!» في جرس بدا غاضباً ومتهللاً في آن. وردّ غريغور رأسه عن الباب، ورفعه نحو الوالد. حقاً إنه لم يتصور الوالد كما يقف الآن؛ لا ريب أنه كان قد فاته في الفترة الأخيرة، بسبب زحفه الجديد في كل مكان، أن يُعنى عنايَتَهُ السابقة بما كان يجري في الأجزاء الأخرى من المنزل، وكان عليه في الواقع أن يكون مستعداً لأن يجد ظروفاً متغيرة. ومع ذلك، ومع ذلك، فهل يمكن أن يكون هذا ما زال هو الوالد؟ الرجل الذي كان يستلقي في فراشه ويغرق فيه متعباً واهناً كلما انطلق غريغور في رحلة من رحلاته التجارية؛ الرجل الذي كان يستقبله في أماسي العودة وهو منطرح على كرسي طويل مرتدياً ثوباً فضفاضاً، دون أن يكون قادراً أن ينهض على قدميه حقاً، وإنما يرفع يديه ليس غير، دلالة السرور؛ والذي كان لدى المشاوير المشتركة النادرة في بضعة أيام آحاد في

العام وفي أيام الأعياد الكبرى يمشي بين غريغور والأم، اللذين كانا مشّائين بطيئين على أية حال، في بطء أعظم من بطئهما، متدثراً بمعطفه العتيق، متقدماً في تثاقل وجهد مستعيناً بعصاه ذات القبضة العقفاء، تلك العصا التي كان يمسّ بها الأرض، في أشد الحذر، عند كل خطوة، حتى اذا أراد أن يقول شيئاً، توقف عن السير بالكلية، في أغلب الأحيان، وجمع مرافقيه حوله؟ لكنه الآن كان يقف منتصباً، مرتدياً بذلةً نظامية زرقاء مشدودة ذات أزرار ذهبية كتلك التي يرتديها سعاة المصارف؛ وقد نتأت ذقنه القوية المزدوجة فوق قبّة سترته المرتفعة القاسية؛ وكانت عيناه السوداوان تسددان نظراتٍ قوية ثاقبةً من تحت حاجبيه الكثيفين؛ وكان شعره الأشيب، الذي اعتاد أن يكون مشعّثاً، قد سرِّح عند كل من جانبي الفَرق الدقيق اللامع. وقذف بقبعته، الحاملة حروفاً رمزية ذهبية، لعلها شعار مصرف من المصارف، قذف بقبعته تلك الى الكنبة عبر الغرفة بأكملها. لقد ردّ طرفي سترته الى الوراء، وأقحم يديه في جيبي بنطلونه، وتقدّم نحو غريغور مقطباً كالح الوجه. وأغلب الظن أنه هو نفسه ما كان يعلم ما الذي يعتزم أن يفعل. وعلى أية حال، فقد رفع قدميه الى حدّ غير مألوف، ولقد شُدِه غريغور من ضخامة نعلي حذائه. ولكن غريغور لم يتوقف كثيراً عند هذا، فقد كان يعرف منذ اليوم الأول من أيام حياته الجديدة، أن الوالد كان يرى في القسوة، كل القسوة، على غريغور التصرف الوحيد المناسب في معاملته. وهكذا جرى أمام الوالد، واقفاً كلما وقف، راكضاً من جديد كلما قام الوالد بحركة ما. وعلى هذا النحو طوّفا حول الغرفة مرات عديدة من غير أن يحدث أيما شيء حاسم، لا بل من غير أن يبدو الأمر كله وكأنه مطاردة، وذلك نتيجة بطئه. وهكذا لم يفارق غريغور أرض الحجرة، ذلك بأنه خشي أن يعتبر الوالد أيما فرار من قبله الى الجدران أو الى السقف ضرباً من ضروب الخبث الغريب. غير أنه كان على غريغور أن يقول لنفسه أنه لن

يحتمل طويلاً حتى هذا الجري، اذ بينما كان الوالد يخطو خطوةً كان يتعيّن عليه هو أن يقوم بعدد كبير من الحركات. وقد بدأ ضيق التنفس يلاحَظ عليه، تماماً كما كان أيضاً في حياته السابقة لا يملك رئتين جديرتين كثيراً بالثقة. وفيما كان يترنح في سيره، كي يجمع كل قواه للجري، مبقياً عينيه مفتوحتين بشقّ النفس، غير مفكّر وقد تبلّد ذهنه في أيما ضرب من ضروب النجاة غير الجري، بعد أن كاد ينسى أن الجدران كانت مباحة له، لكن تلك الجدران التي كان السبيل اليها مسدوداً هنا بقطع من الأثاث بارعة النقش حافلة بالعُقَد والشقوق ـ فيما كان يفعل ذلك سقط شيء الى جانبه، كان قد قُذف قذفاً خفيفاً، وتدحرج أمامه. كانت تفاحة. وتبعتها تفاحة أخرى في الحال. وكفّ غريغور، مذعوراً، عن الجري. لم يكن ثمة جدوى من الركض، فقد كان الوالد مصمماً على قصفه. كان قد ملأ جيوبه بالفاكهة من الطبق الموضوع على نَضَد المائدة، وراح الآن يقذف بالتفاحة إثر التفاحة، من غير أن يُحكم تسديد الضربات مؤقتاً. وتدحرجت التفاحات الصغيرة الحمراء فوق أرض الحجرة وكأنها مكهربة، وتصادم بعضها ببعضها الآخر. ومسّت تفاحةٌ مقذوفة في قليل من العنف ظهرَ غريغور مسّاً رفيقاً، وارتدت منحرفةً عنه من غير أن تصيبه بأذىً ما. ولكن تفاحة أخرى ألقيت بعدها في الحال انغرست في ظهره حقاً؛ ورغب غريغور في جرّ نفسه الى أمام، وكأن الألم المفاجئ الذي لا يُصدَّق كان يمكن أن يزول مع تغيير المكان؛ ولكنه استشعر وكأنه مسمّر الى ذلك الموضع، وسطّح نفسه وقد ارتبكت حواسه كلها ارتباكاً كاملاً. وبآخر نظرة من نظراته رأى باب غرفته يُفتح في عنف، ورأى الأم تندفع، في صدرتها التحتية، أمام الأخت المُعوِلة، ذلك أن الأخت كانت قد حلّت وثاق ملابسها لكي تمكّنها من حرية التنفس في اغماءتها؛ لقد رأى الأم تندفع نحو الأب، تاركة خلفها على الأرض تنورتيها المحلولتين، إحداهما بعد

الأخرى، متعثرة فوق هاتين التنورتين متخذةً سبيلها قدُماً الى الوالد، لتعانقه في اتحاد كامل به ـ ولكن بَصَر غريغور بدأ ههنا يخونه ـ وقد طوّقت عنق الأب بذراعيها متوسلةً اليه أن يُبقي على حياة غريغور.

٣

إن اصابة غريغور الخطيرة، والتي عانى منها اكثر من شهر ـ لقد ظلت التفاحة، إذ لم يجرؤ أحد على انتزاعها، قابعة في لحمه كذكرى منظورة ـ بدت وكأنها جعلت الوالد نفسه يتذكر أن غريغور كان على الرغم من شكله الحاليّ البائس الكريه واحداً من افراد الأسرة لا يجوز أن يعامل معاملة عدوّ، وأن الواجب العائلي يقضي ازاءه ـ على عكس ذلك ـ كبت الاشمئزاز والتحلّي بالصبر، ولا شيء غير الصبر.

ولو أن غريغور فَقَدَ، وربما الى الأبد، خفة الحركة بسبب اصابته، وأمسى الآن يحتاج، مثله مثل عجوز مُقعَد الى دقائق طويلة، طويلة كي يعبر غرفته زحفاً ـ الزحف في الأعالي لم يعد يخطر بالبال ـ فإنه حصل حسب رأيه على تعويض كاف كلية عن هذا التدهور لحالته، وذلك بأن باب غرفة الجلوس، الذي كان من دأبه أن يراقبه قبل اليوم، في اهتمام، مراقبة تستغرق ساعة أو ساعتين، قد أصبح يُترك دائماً عند المساء مفتوحاً، بحيث أمسى في استطاعة غريغور وهو يقبع في غرفته وسط الظلام، غير مرئيّ من غرفة الجلوس، أن يرى جميع أفراد الأسرة جالسين الى الطاولة المضاءة بنور المصباح، ويستمع الى أحاديثهم، بموافقتهم جميعاً الى حد ما، على نحو يختلف كل الاختلاف عن الحال في ما مضى.

٢

وطبعاً لم تكن هذه الأحاديث مثل تلك الأحاديث الحيوية التي كانت في سابقات الأيام، والتي كان غريغور يفكر بها دائماً في شيء من الشوق، وهو في حجرات الفنادق الصغيرة، حين كان عليه أن يُلقي بنفسه، متعباً مكدوداً، على فراش رطب. كانوا الآن يعتصمون بالصمت المطبق في الأعم الأغلب. وبعد العشاء مباشرة كان الوالد يستسلم للرقاد في كرسيه الوثير؛ وكانت الأم والأخت تحثّ احداهما الأخرى على الصمت؛ وكانت الوالدة تحيك، منحنية فوق المصباح، ملابس داخلية ناعمة لمحل أزياء؛ وأما الأخت، التي كانت قد أصبحت بائعة في أحد المتاجر، فكانت في الأمسيات تدرس الاختزال واللغةالفرنسية، لكي تحصل يوماً ما ربما على عمل أفضل. وكان الوالد يفيق أحياناً، ويقول للوالدة وكأنه غير واعٍ البتة أنه كان نائماً: «ما أكثر ما تقومين به اليوم من خياطة!» ويعود الى النّوم فوراً، بينما تتبادل الامرأتان ابتسامة مرهَقَة.

وفي ضرب من العناد كان الوالد يرفض أن يخلع بذلة الفرّاش النظامية حتى وهو في البيت؛ وفي حين كان ثوبه المنزلي الفضفاض يتدلى من المشجب في غير جدوى، كان هو يغفو في بذلته الكاملة وهو قاعد، فكأنه كان يريد أن يكون دائماً مستعداً للخدمة، وأنه ينتظر هنا أيضاً صوت رئيسه. وهكذا فقدت بذلته النظامية، التي لم تكن منذ البداية جديدة، نظافتها رغم كل عناية الأم والأخت بها؛ وكثيراً ما أمضى غريغور أمسيات بطولها ينظر الى هذا اللباس المتألق بأزرار ذهبية مصقولة دائماً، والذي نام فيه الرجل العجوز في انزعاج بالغ، ولكن في أمن وهدوء.

وما كانت الساعة تعلن العاشرة، حتى تحاول الأم أن توقظ الأب بكلمات رقيقة وتقنعه بعد ذلك بالإيواء الى سريره لأن هذا النوم هنا ليس نوماً صحيحاً، والنوم الصحيح هو ما يحتاج اليه أكثر من أي شيء آخر، إذ

كان عليه أن يمضي الى عمله في الساعة السادسة صباحاً. ولكنه بذلك العناد الذي استبدّ به منذ أمسى فرّاشاً كان يصرّ دائماً على البقاء طويلاً جالساً الى المائدة برغم أنه كان يعاود الاستسلام أبداً للنوم، ومن ثم لم يكن، فوق ذلك، ليُحمَل إلا بأعظم جهد الى مبادلة الفراش بالكرسي. ومهما كانت الأم والأخت تلحّان عليه بنصائح لطيفة، فقد كان يأخذ في هزّ رأسه، هزّاً بطيئاً، طوال ربع ساعة، مبقياً عينيه مغمضتين، دون أن ينهض. كانت الأم تشدّه من رُدنه، هامسةً في أذنه كلمات التحبب، وكانت الأخت تترك دروسها لكي تهرع لمساعدة الأم، ولكنّ كل هذا لم يكن ليحدث الأثر المطلوب لدى الوالد، الذي لا يزداد إلا غوصاً في كرسيه. حتى إذا ألجأت الامرأتان آخر الأمر الى رفعه من إبطيه فتح عينيه، ونظر اليهما، واحدة إثر أخرى، قائلاً في العادة: «هذه حياة! هذا هو الأمن والهدوء الذي ينبغي أن أتمتع بهما في شيخوختي!» ويستند الى الامرأتين معاً، ويرفع نفسه، في عُسر، وكأنه كان ثقلاً ثقيلاً على نفسه، ويتركهما تقودانه حتى الباب، ثم يومئ لهما بيديه ويمضي وحده، فيما كانت الأم تلقي أشغال إبرتها، والأخت تلقي قلمها بأسرع ما يمكن لكي تركضا خلفه وتسديا اليه عوناً اضافياً.

من ذا الذي كان يستطيع أن يجد متسعاً من الوقت، في هذه الأسرة المرهَقة المجهَدة، للاهتمام بغريغور اهتماماً يزيد ذرة واحدة على المقدار الضروري؟ وجرى التقليل من طعام الأسرة اكثر فأكثر، وصُرفت الخادمة أخيراً؛ وأُخذت خادمة، تعمل بالساعات، ضخمة بارزة العظام ذات شعر أبيض يتطاير حول رأسها تجيء صباحاً ومساءً لتقوم بالأعمال الأكثر مشقة؛ أما ما عدا ذلك من الأعمال فكانت الأم تنهض بها كلها، الى جانب أكوام كبيرة من أشغال الخياطة. بل حدث أن قطعاً مختلفة من حُلَى الأسرة، التي

كانت الأم والأخت تلبسانها سابقاً، وهما في غاية السعادة، في الليالي الساهرة والاحتفالات، قد بيعت، كما علم غريغور ذات مساء من النقاش العام حول الأسعار التي حققتها. لكن أكبر شكوى كانت دائماً هي أنهم لا يستطيعون أن يتركوا هذه الشقة، التي كانت كبيرة جداً بالنسبة الى الظروف الحالية، لأنه لا يمكن تصور كيف يمكن نقل غريغور منها. لكن غريغور رأى في وضوح أن ما حال دون الانتقال لم يكن مجرد مراعاة وضعه، اذ كان بالامكان نقله، في يُسر، داخل صندوق مناسب يحوي بضعة ثقوب للتهوية؛ إن ما منعهم، بصورة رئيسية، من تغيير المسكن كان بالأحرى يأسهم الكامل وتفكيرهم بأن مصيبة قد حلّت بهم كما لم تحلّ قط بأي من أقاربهم أو معارفهم. وقد أدّوا، غاية الأداء، ما يتطلبه العالم من الناس الفقراء، فقد كان الوالد يحمل طعام الصباح الى موظفي المصرف الصغار، وكانت الوالدة تضحّي بنفسها في سبيل الملابس الداخلية لناس غرباء، وكانت الأخت تركض جيئة وذهاباً، خلف الطاولة، تنفيذاً لمطالب الزبائن، لكن طاقات الأسرة لم تكن تسمح بأكثر من ذلك. والجرح في ظهر غريغور بدأ يؤلمه وكأنه جرح جديد، وذلك عندما كانت الأم والأخت، بعد أن تكونا قد أوصلتا الوالد الى الفراش، تعودان، وتتركان العمل، وتقتربان من بعضهما بعضاً، واضعتين خدّاً على خدّ، عندما تقول الأم الآن وهي تشير الى غرفة غريغور: «اغلقي هناك الباب يا غرِتِه»، وعندما يكون غريغور الآن في وسط الظلام كرة أخرى، فيما تكون الامرأتان في الغرفة المحاذية تمزجان عبراتهما، أو ربما تروحان تحدّقان الى المائدة وهما جافّتا العيون.

وأمسى غريغور يمضي الليالي والنهارات دون أن ينام أبداً تقريباً. وكان يظن أحياناً أنه عند انفتاح الباب في المرة القادمة سوف يتولى هو شؤون

الأسرة بنفسه مرة أخرى تماماً كما كان يفعل من قبل؛ ومرةً أخرى، بعد هذه الفترة الطويلة، تراءت في أفكاره صور مدير المؤسسة وكبير الموظفين، والمساعدين، والصبيان المتدربين، والبواب الذي كان متبلّد الذهن الى ذلك الحد، وصديقين أو ثلاثة في مؤسسات أخرى، وإحدى الوصائف في فندق من الفنادق الريفية، ذكرى عذبة عابرة، وأمينة صندوق في محل لبيع القبعات، كان قد خطب ودّها بجدّ وإلحاح ولكن ببطء... لقد تراءى له هؤلاء جميعاً، وقد اختلطوا مع جماعة من الأغراب أو الناس الذين نسيهم. ولكن بدلاً من أن يساعدوه ويساعدوا أسرته، كان من المتعذر الوصول اليهم؛ وكان يرتاح عندما تغيب صورهم من ذهنه. وفي أحيان أخرى لم يكن في حالة نفسية تسمح له بالتفكير في أسرته، لكنه كان يمتلئ غيظاً للرعاية السيئة التي كان يلقاها، وعلى الرغم من أنه لم يكن يتصور شيئاً من شأنه أن يشتهي أكله، فقد كان يضع خططاً للوصول الى مخزن المؤونة لكي يأخذ ما هو، على أية حال، حق من حقوقه حتى ولو لم يكن جائعاً. وبدون أن تفكر بعد الآن كيف يمكنها أن تسدي معروفاً خاصاً لغريغور، راحت الأخت، قبل أن تجري الى عملها كل صباح وكل ظهيرة، تدفع الى غرفة غريغور بقدمها وبأسرع ما يمكن أيما طعام، لكي تخرجه في المساء بضربة واحدة من المكنسة، سواء جرى تذّوقه مجرد تذّوق أم ـ كما كان يقع في الأعم الأغلب ـ لم يُمسّ أبداً. ولم يكن في الامكان أن يجري ترتيب الغرفة، هذا الترتيب الذي أخذت الآن تقوم به دائماً عند المساء، بأسرع مما كانت تفعل. وكانت خطوط من القذر تمتد على طول الجدران، وهنا وهناك كانت كرات من الغبار والنجاسة. وفي بادئ الأمر كان غريغور يعتصم في احدى الزوايا الأكثر قذارة حين تصل الأخت، لكي يلومها نوعاً ما من خلال هذا الوضع. ولكنه كان من شأنه أن يظل هناك طوال أسابيع

من غير أن يأمل من الأخت خيراً. فقد كانت ترى القذر تماماً كما كان يراه، لكنها كانت قد قررت أن تتركه حيث هو. ومع ذلك، وفي حساسية كانت جديدة عليها وكانت قد اعترت بعامة الأسرة كلها، سهرت على أن يظل ترتيب غرفة غريغور من عملها. وذات يوم أخضعت الأم غرفة غريغور لتنظيف كبير لم يتمّ لها الا بعد استهلاك عدة دلاء من الماء ـ وهذه الرطوبة كلها، طبعاً، أزعجت غريغور أيضاً، وقد استلقى منطرحاً على الكنبة، متبرّماً، جامداً ـ لكن العقوبة حلّت بالأم. اذ ما أن لاحظت الأخت ذلك المساء التغيير في غرفة غريغور حتى اندفعت في غيظ شديد وشعور بالإهانة، الى غرفة الجلوس، وانفجرت ـ رغم يدي الأم المرفوعتين في توسّل ـ باكية بكاء مريراً راح الوالدان ينظران اليه بادئ الأمر في ذهول وعجز ـ كان الوالد قد وثب مجفلاً، طبعاً، من كرسيه ـ حتى بدءا هما أيضاً بالتحرك؛ راح الأب يؤنّب الأم، عن يمينه، لأنها لم تترك غرفة غريغور لتقوم الأخت بتنظيفها، ويصرخ في وجه الأخت، عن يساره، قائلاً أنه لا يجوز لها البتة بعد اليوم أن تقوم بتنظيف غرفة غريغور؛ في حين حاولت الأم أن تجذب الأب الى غرفة النوم، ذلك أنه كان قد فقد أعصابه واستبدّ به الاهتياج؛ وراحت الأخت، والنشيج يهزّها، تضرب سطح الطاولة بقبضتيها الصغيرتين؛ وفحّ غريغور بالغيظ فحيحاً عالياً لأن أحداً منهم لم يفكر في إغلاق الباب لكي يوفر عليه رؤية هذا المشهد وسماع هذه الضجة.

ومع ذلك، فحتى لو أصبحت الأخت، المرهَقة بعملها المهني، قد ملّت العناية بغريغور كما كانت تفعل من قبل، فما كان ينبغي على الأم أن تقف الى جانب الأخت أبداً، ولم يكن ثمة حاجة لإهمال غريغور. اذ أن الخادمة كانت هنا. إن هذه الأرملة العجوز، التي لا بد أنها في حياتها الطويلة قد اجتازت بمعونة بنيتها القوية كل سوء، لم تكن لتشعر باشمئزاز

حقيقي من غريغور. ومن غير أن يستحوذ عليها أقل الفضول اتفق لها أن فتحت باب غرفته ذات يوم، ولدى رؤيتها غريغور ـ الذي أخذ، تحت وطأة المفاجأة، يعدو جيئة وذهاباً على الرغم من أن أحداً لم يكن يطارده ـ توقفت مندهشة وقد شبكت راحتيها. ومن ذلك الحين لم تنسَ قط أن تفتح باب غرفته قليلاً، لحظةً عابرة، صباحاً أو مساء، لكي تلقي نظرة عليه. بل لقد كان من دأبها، في بادئ الأمر، أن تدعوه اليها بكلمات تعتبرها، على الأرجح، ودّية، مثل: «تعال الى هنا، يا خنفساء الروث العجوز!» أو «انظروا الى خنفساء الروث العجوز!» ولم يكن غريغور يجيب بأيما شيء على هذه المخاطبات، بل كان يبقى جامداً حيث هو، وكأن الباب لم يُفتح قط. ليتهم، بدلاً من أن يتركوا هذه الخادمة تزعجه على غير جدوى حسب نزوتها، أن يأمروها بتنظيف غرفته يومياً! وذات صباح مبكر ـ كان المطر يقرع زجاج النوافذ، ولعل ذلك كان إيذاناً بأن الربيع على الأبواب ـ استبدّ السخط بغريغور حين بدأت من جديد عباراتها الجوفاء، حتى لقد توجه نحوها، وكأنه يريد أن يهاجمها، بيد أن حركته كانت بطيئة واهنة. ولكن الخادمة، بدلاً من أن تخاف، اكتفت بأن رفعت عالياً كرسياً كان قرب الباب. وفيما وقفت هناك فاغرة الفم كان واضحاً أنها لا تعتزم إطباقه الا بعد أن يهوي الكرسي الذي بيدها على ظهر غريغور. «إذاً، فأنت لن تقترب أكثر مما فعلت؟» سألت فيما استدار غريغور من جديد، وأعادت الكرسي الى الزاوية في هدوء.

كان غريغور قد انتهى، الآن، الى أن لا يأكل شيئاً تقريباً. وفقط حين كان يتفق له أن يمرّ بالطعام المعدّ له كان يضع لقمة في فمه على سبيل اللهو، ويبقيها هناك طوال ساعات، ثم يلفظها غالباً من جديد. وحسِبَ في بادئ الأمر أن الاكتئاب لحالة غرفته هو الذي حال بينه وبين الطعام، ولكنه

سرعان ما رضي بالتغيرات التي طرأت على غرفته. كان قد أمسى من عادة الأسرة أن تضع داخل هذه الغرفة كل شيء لا يتسع له أيما مكان آخر، وكان ثمة أشياء كثيرة من هذا النوع الآن، اذ كانت احدى غرف الشقة قد أخلِيَت لثلاثة من المستأجرين. وكان هؤلاء الرجال الأجلاء ـ وثلاثتهم ذوو لحىً كاملة، كما لاحظ غريغور ذات مرة من شقّ الباب ـ حريصين على النظام، لا في غرفتهم هم فقط، ولكن، لمّا كان المقام قد استقر بهم هنا، في البيت بكامله، وفي المطبخ على وجه الخصوص إذاً. إنهم لم يكونوا يحتملون الكراكيب غير المفيدة أو حتى القذرة. والى هذا فقد حملوا معهم القسم الأعظم من قطع الأثاث الخاصة بهم. ومن أجل ذلك أصبحت أشياء كثيرة زائدة عن اللزوم، أشياء لا تباع حقاً، ولكن لم تشأ الأسرة أن ترمي بها جانباً أيضاً. هذه الأشياء كلها اتخذت سبيلها الى غرفة غريغور. صفيحة الرماد، وصفيحة قاذورات المطبخ سواء بسواء. وكل ما كان غير قابل للاستعمال في الوقت الحاضر، كانت الخادمة، التي كانت تقوم بكل شيء في عجلة بالغة، تقذفه ببساطة الى غرفة غريغور؛ ومن حسن الطالع أن غريغور كان يرى، عادةً، الشيء المقذوف فحسب، واليد التي تمسك به. ولعل الخادمة كانت تنوي أن تسترد تلك الأشياء حين يسمح الوقت وتؤاتي الفرصة، أو أن تلقي بها كلها الى الخارج دفعة واحدة، ولكن في الواقع ظلت تلك الأشياء مستلقية في المكان نفسه الذي وصلت اليه لدى القذفة الأولى، الا حين كان غريغور يشق طريقه عبر كومة النفايات ويزيحها بعض الشيء، بحكم الضرورة بادئ الأمر، لأنه لم يكن لديه مكان آخر يستطيع أن يزحف فيه، ولكن بتسلية متزايدة في ما بعد، على الرغم من أنه كان بعد تلك الجولات ينطرح جامداً لا حراك به، طوال ساعات، وقد استبدّ به الحزن والاعياء حتى الموت.

ولما كان المستأجرون يتناولون أحياناً عشاءهم في البيت، في غرفة الجلوس المشتركة، فإن باب تلك الغرفة كان يظل مغلقاً في بعض الأمسيات، لكن غريغور كان يستغني، في كثير من اليسر، عن انفتاح الباب، بل إنه في كثير من الأمسيات التي أبقي الباب خلالها مفتوحاً لم ينتفع منه، وإنما كان، دون أن تلاحظ الأسرة، ينطرح في أظلم زاوية من زوايا غرفته. ولكن الخادمة تركت الباب، ذات مرة، مفتوحاً بعض الشيء، ولقد ظل مفتوحاً هكذا حتى عندما أقبل المستأجرون عند المساء وأضيء المصباح. لقد جلسوا عند الطرف الأعلى من المائدة حيث كان الوالد والوالدة وغريغور يجلسون في الأيام الخالية، ونشروا فُوَط السُفرة، وأمسك كل منهم السكين والشوكة بيديه. وفي الحال ظهرت الأم من الباب الآخر حاملة طبقاً من اللحم، وفي اثرها مباشرةً الأخت حاملة طبقاً من البطاطا المصفوفة عالياً. كان الطعام ينفث بخاراً كثيفاً. وانحنى المستأجرون على الطبقين الموضوعين أمامهم وكأنهم أرادوا أن يفحصوهما قبل الأكل. والواقع أن الرجل الجالس في الوسط، والذي كان يبدو أنه صاحب الكلمة المسموعة لدى الآخرَين، قطع قطعة من اللحم، في موضعها من الطبق، لكي يكتشف فيما يبدو ما اذا كانت طرية بشكل كاف أم اذا كان ينبغي أن تعاد الى المطبخ. وبدا عليه الرضا، وبدأت الأم والأخت، اللتان كانتا تراقبانه باهتمام شديد، تبتسمان بارتياح.

أما الأسرة نفسها فقد تناولت طعامها في المطبخ. ومع ذلك فقد دخل الوالد، قبل أن يمضي الى المطبخ، الى هذه الغرفة وطاف بالمائدة، مبالغاً في الانحناء، ممسكاً قبعته في يده. ووقف المستأجرون كلهم وغمغموا بين لحاهم بشيء ما. حتى إذا خلوا الى انفسهم من جديد تناولوا طعامهم في صمت يكاد يكون تاماً. وقد بدا غريباً لغريغور أن يميز دائماً من بين مختلف

الأصوات المنبعثة من المائدة صوتَ أسنان المستأجرين الماضغة، وكأنما كان هذا إيذاناً لغريغور بأن المرء يحتاج لكي يأكل، الى أسنان، وأنه لا يستطيع أن يصنع شيئاً بأجمل فكّين خاليين من الأسنان. وقال غريغور في ذات نفسه وهو مشغول البال: «إني لأشتهي الطعام، ولكن ليس هذه الأشياء. كيف يتغذّى هؤلاء المستأجرون، في حين أموت أنا جوعاً!»

في ذلك المساء نفسه ـ لم يتذكر غريغور أنه طوال هذه الفترة قد سمع عزف الكمان ـ تعالى صدى العزف على الكمان قادماً من المطبخ. كان المستأجرون قد أنهوا عشاءهم، وكان ذلك الجالس في الوسط قد أخرج جريدة وأعطى كلاً من الرجلين الآخرين صفحة، وأنشأ الثلاثة يقرؤون، وهم يستندون بظهورهم على المقاعد ويدخنون. وحين بدأ العزف على الكمان، أرهفوا آذانهم، وانتصبوا واقفين، ثم مضوا على رؤوس أصابعهم الى باب الرواق، حيث وقفوا محتشدين. ولا ريب في أن حركاتهم قد سُمعت في المطبخ، ذلك بأن الوالد صاح: «أيكون العزف ربما مزعجاً بالنسبة للسادة؟ يمكن وقفه في الحال». قال المستأجر الذي يجلس في الوسط: «على العكس. ألا تستطيع الآنسة أن تأتي الينا وتعزف في هذه الغرفة، حيث الجو أكثر ملاءمة وأدعى الى الراحة؟» فصاح الوالد وكأنه كان هو العازف على الكمان: «أوه طبعاً». ورجع المستأجرون الى غرفة الجلوس، وانتظروا. وفي الحال وصل الوالد ومعه حامل أوراق النوتة الموسيقية، والوالدة حاملةً النوتة، والأخت حاملةً الكمان. وفي هدوء أعدّت الأخت كل شيء للعزف. أما الوالدان، اللذان لم يؤجّرا من قبل غرفاً قط ومن هنا بالغا في المجاملة إزاء المستأجرين، فلم يغامرا في الجلوس على كرسييهما الخاصين بهما. لقد استند الوالد الى الباب، ويده اليمنى مقحمة بين زرّين اثنين من سترته النظامية، التي كانت مزرّرة على نحو رسميّ. أما الأم فقد

حصلت على كرسي قدّمه لها أحد المستأجرين، وجلست على انفراد في احدى الزوايا، إذ تركت الكرسي حيث اتفق للمستأجر أن وضعه.

وشرعت الأخت في العزف. وراقب الأب والأم، من كلا الجانبين، حركات يديها في اهتمام بالغ. وغامر غريغور، وقد جذبته الموسيقى، فتقدم الى الأمام بعض الشيء حتى أمسى رأسه في الواقع داخل غرفة الجلوس. ولم يكد يستشعر أيما دَهَشٍ لقلة مراعاته للآخرين في الفترة الأخيرة؛ في الماضي كانت هذه المراعاة فخراً له. مع أن كان لديه الآن بالذات أسباب أكثر لكي يتوارى عن العيان، إذ انه، من جرّاء الغبار الذي كان يملأ غرفته ويتطاير لدى أدنى حركة، أصبح هو أيضاً مغطى بالغبار كلية؛ ويسحب معه زغب وشعر وبقايا طعام، فقد كانت هذه كلها عالقة بظهره وجانبيه. وكانت لا مبالاته بكل شيء كبيرةً الى درجة جعلته لا يفكر في الانقلاب على ظهره وتنظيف نفسه بالسجادة، كما كان يفعل فيما مضى عدة مرات في اليوم. وعلى الرغم من حالته هذه، فإنه لم يتورع عن التقدم قليلاً فوق أرض غرفة الجلوس النظيفة.

لكنّ أحداً لم يعبأ به أيضاً. كانت الأسرة مستغرقة استغراقاً كلياً في أنغام الكمان؛ أما المستأجرون، الذين كانوا أولاً قد وقفوا، وأيديهم في جيوبهم، على مقربة دانية من حامل أوراق النوتة بحيث كان في استطاعتهم كلهم أن يقرؤوا اللحن، وهو ما أزعج الأخت من غير شك، مالبثوا أن انسحبوا الى النافذة، نصف متهامسين برؤوس مطأطئة، وظلوا هناك فيما راح الوالد يراقبهم بقلق. والواقع أنه ظهر بوضوح كبير أن ظنهم في سماع عزف جميل أو ماتع قد خاب، وأنهم استمعوا الى ذلك العزف أكثر مما ينبغي، ولم يحتملوا إقلاق راحتهم إلا بدافع من المجاملة ليس غير. والطريقة، بخاصة، التي راحوا ينفثون بها، كلهم، دخان السيكار عالياً في

الهواء، من خلال الأنف والفم، كانت تدلّ على اهتياج كبير. ومع ذلك، فقد كانت الأخت تعزف عزفاً جميلاً جداً. كان وجهها مائلاً الى الجانب، وكانت عيناها تتابعان النوتة الموسيقية متابعة مركّزة محزونة. وزحف غريغور الى الأمام بعض الشيء، وأبقى رأسه قريباً من الأرض لكي يكون في ميسور عينيه، ربما، أن تلتقيا بعينيها. هل كان حيواناً، والموسيقى تؤثر في نفسه مثل هذا التأثير؟ وخيّل اليه أن الطريق كانت تنفتح أمامه الى الغذاء المجهول الذي كان يشتهيه. ووطد العزم على الاندفاع الى أمام حتى يصل الى الأخت، وعلى الشدّ بتنورتها والاشارة لها، بذلك، بأن عليها أن تأتي بكمانها الى غرفته، إذ لا أحد هنا يقدّر عزفها مثل ما أراد هو تقديره. وكان يريد أن لا يدعها تفارق غرفته بعد الآن، على الأقل ما دام على قيد الحياة؛ وكان على منظره الرهيب أن يصبح مفيداً بالنسبة اليه، لأول مرة؛ كان يريد أن يتواجد عند جميع أبواب غرفته في وقت واحد ويفحّ في وجه المعتدين؛ ولكن الأخت ينبغي أن لا تحتاج الى أي إكراه، وإنما عليها أن تبقى معه طوعاً واختياراً؛ يجب أن تجلس الى جانبه على الكنبة، وتحني أذنها نحوه، وهو سوف يُسرّ اليها أنه كان قد وطد النية على ارسالها الى المعهد العالي للموسيقى، وأنه لولا البليّة التي عاقته كان يعتزم، في عيد الميلاد الماضي - هل مضى عيد الميلاد؟ - أن يقول ذلك للجميع من غير أن يهتمّ بأي اعتراض. وبعد هذا الاعتراف سوف يكون من شأن الأخت أن يستحوذ عليها التأثر وتنفجر بالبكاء، وعندئذ يرفع غريغور نفسه الى كتفها، ويطبع قبلة على جيدها، ذلك الذي أخذت، منذ أن بدأت تذهب للعمل، تبقيه عارياً من أي طوق أو ياقة.

«يا سيد سامسا!» نادى المستأجر الأوسط الوالدَ، ومن غير أن يضيع أية كلمة إضافية، أشار بسبابته الى غريغور الذي كان يتقدم ببطء الى

الأمام. وأصيب الكمان بالبكم، وابتسم المستأجر الأوسط لصديقيه، بادئ الأمر، هازّاً رأسه، ثم نظر الى غريغور كرة أخرى. وبدلاً من أن يطرد غريغور الى خارج الغرفة بدا الوالد وكأنه رأى أن الحاجة أمسّ الى البدء بتهدئة المستأجرين، على الرغم من أنهم لم يهتاجوا البتة، وعلى الرغم من أنهم، فيما يظهر، وجدوا مشهدَ غريغور أكثر إيناساً من ألحان الكمان. وهرع نحوهم، وبسط ذراعيه محاولاً أن يحثّهم على الارتداد الى غرفتهم، وأن يحجب غريغور عن أعينهم في آنٍ معاً. وغضبوا الآن، بعض الشيء، فعلاً، ولم يكن في ميسور المرء أن يدري لماذا: بسببٍ من مسلك الوالد، أم لأنه قد اتضح لهم اللحظة أنه كان لهم، من غير أن يدروا، جار مثل غريغور في الغرفة الملاصقة. وطلبوا تفسيراً من الوالد، ولوّحوا بأيديهم مثله، وشدّ كل منهم بلحيته في نزق، ولم ينقلبوا الى غرفتهم الا في بطء. وفي غضون ذلك تجاوزت الأخت حالة الذهول التي كانت قد أصابتها عندما قطع عزفها هذا القطع المفاجئ، ورجعت الى صوابها، واستجمعت نفسها في الحال بعد أن وقفت لحظةً ممسكةً الكمان والقوس بيدين مُسبَلتين في خَوَر، ومحدّقةً الى النوتات وكأنها تواصل العزف، ووضعت الكمان في حضن الأم - التي كانت لا تزال جالسة على كرسيها تعاني من ضيق النفس ورئتاها تعملان بعنف - واندفعت تعدو الى الغرفة المجاورة، حيث كان المستأجرون يقتربون منها بسرعة أكبر تحت إلحاح الوالد. وقد كان في إمكان المرء أن يرى الوسائد والبطانيات التي على الفُرُش تتطاير تحت أصابعها المتمرّسة وترتّب ترتيباً. وقبل أن وصل المستأجرون، فعلاً، الى غرفتهم، كانت قد أتمّت تسوية الفرش وانسلّت من المكان. وبدا الوالد وقد استبدّ به عناده كرة أخرى الى حد جعله ينسى كل احترام ينبغي على كل حال أن يحيط المستأجرين به. لقد ظل يسوقهم قدماً ويسوقهم قُدُماً حتى ضرب المستأجر الأوسط الأرض بقدمه ضرباً عاصفاً، عند باب الحجرة

نفسه، وبذلك أوقف الوالد حيث هو. «أعلن هنا»، قال المستأجر، رافعاً احدى يديه، وباحثاً أيضاً بعينيه عن الأم والأخت، «أنني نظراً للظروف الكريهة السائدة في هذا البيت وهذه الأسرة ـ وهنا بصق فجأة على الأرض ـ إنما ألغي عقد إيجار غرفتي في الحال. ولن أدفع طبعاً شيئاً البتة عن الأيام التي قضيتها هنا. بل على العكس من ذلك، سوف أفكر في ما اذا كنت سأواجهكم بأية مطالب ـ صدقوني ـ معللة بسهولة للغاية». وكفّ عن الكلام، وحدّق الى أمام، وكأنه كان يتوقع شيئاً ما. وفعلاً انخرط صديقاه على الفور قائلين: «ونحن أيضاً نلغي العقد في الحال». وعندئذ أمسك بمقبض الباب، وأوصده في صخب.

وترنح الوالد، ويداه تتلمسان الطريق الى كرسيه، وترك نفسه يسقط عليه. وبدا كأنه كان يتمطّى هناك ليأخذ سِنَتَهُ المسائية المعتادة، ولكن الاهتزازات الشديدة لرأسه الواهي أظهرت أنه أبعد ما يكون عن الرقاد. وكان غريغور يستلقي ساكناً طوال الوقت في الموضع الذي اكتشفه فيه المستأجرون. كان في خيبة الأمل الناشئة عن اخفاق خطته، وربما في الضعف الناشئ عن الجوع الكثير أيضاً، ما جعل الحركة أمراً متعذراً عليه. وخشي، بقدر من اليقين، حدوث انهيار عام ينفجر عليه في اللحظة التالية، فظل في مكانه ينتظر. وحتى أنه لم يصب بأي ذعر من الكمان الذي زلّ عن حضن الأم من تحت أصابعها المرتجفة، وأطلق نغمة رنانة.

«أيها الوالدان العزيزان»، قالت الأخت وهي تصفع المائدة على سبيل التمهيد، «إن الأمور لا يمكن أن تستمرّ على هذا المنوال. اذا كنتما لا تدركان ذلك، فإنني أدركه. وانا لا أريد أن ألفظ اسم أخي أمام هذا الغول، ولذا فإن كل ما أقوله هو هذا: يجب أن نحاول التخلص منه. لقد حاولنا كل ما في وسعنا أن نُعنَى به، وأن نصبر عليه أقصى ما يستطيع الانسان أن

يصبر، ولست أظن أن أي امرئ يستطيع أن يلومنا أقل اللوم».

«انها مُحقّة ألف مرة»، قال الوالد في ذات نفسه. أما الأم، التي كانت ما تزال تختنق بسبب من انقطاع انفاسها، فبدأت تسعل سعالاً غائراً واضعةً يدها على فمها، وقد ارتسمت في عينيها تعابير الجنون.

واندفعت الأخت نحوها وأمسكت بجبينها. وبدا الوالد وكأن كلمات الأخت قد قادته الى أفكار أكثر جزماً، وعدّل جلسته على نحو أكثر انتصاباً، وراح يداعب بأصابعه قبعة عمله الملقاة بين الأطباق التي كانت ما تزال على المائدة منذ أن تناول النزلاء عشاءهم، وينظر بين الفينة والفينة الى غريغور الساكن.

«يجب أن نحاول التخلص منه»، قالت الأخت، الآن، للوالد وحده، فقد كانت الأم تسعل سعالاً جعلها لا تسمع كلمة واحدة. «إنه سوف يودي بكما، أرى ذلك آتياً. حين يتعيّـن على المرء أن يعمل كثيراً، مثل ما نعمل، كلّنا، لا يستطيع أن يتحمّل فوق ذلك كله هذا التعذيب الأبدي في البيت. أنا ايضاً لا أستطيع احتمال الأمر أكثر مما فعلت». واستبدّت بها عاصفة من النحيب جعلت عبراتها تتساقط على وجه الأم، حيث كفكفتها على نحو آليّ.

«أيتها الطفلة»، قال الوالد في عطف، وفي تفهّم ملفت للنظر، «ولكن ما الذي نستطيع أن نفعله؟»

واكتفت الأخت بهزّ منكبيها كدليل على الشعور بالعجز الذي استحوذ عليها الآن، خلال عاصفة البكاء التي عصفت بها، بعد تلك الثقة التي كانت تعمر فؤادها من قبل.

«لو كان في ميسوره أن يفهمنا»، قال الوالد في لهجة نصف متسائلة؛

ولوّحت غرِتِه، التي كانت لا تزال تنتحب، باحدى يديها تلويحاً عنيفاً لكي تُظهر كم كان ذلك بعيداً عن التصور.

«لو كان في ميسوره أن يفهمنا»، كرر الوالد وأغمض عينيه لكي يستوعب قناعة الأخت أن الفهم كان مستحيلاً، «إذاً لكان من الجائز أن نتوصل معه الى اتفاق ما. أماوالحال كما هي الآن...»

«يجب أن يذهب»، صاحت الأخت، «هذا هو الحل الوحيد أيها الوالد. يجب عليك فقط أن تحاول التخلص من الفكرة القائلة أن هذا هو غريغور. إن اعتقادنا بذلك طوال هذه المدة المديدة هو أصل شقائنا كله. ولكن كيف يمكن أن يكون هذا المخلوق هو غريغور؟ لو كان هذا هو غريغور إذاً لأدرك منذ فترة طويلة أن الكائنات البشرية لا تستطيع العيش مع مثل هذا المخلوق، ولمضى لسبيله طوعاً واختياراً. وعندئذ لن يكون لنا بَعدُ أخٌ ما، ولكننا سوف نكون قادرين على مواصلة الحياة وإبقاء ذكراه حيّة مكرّمة. أما في هذه الحال، فإن هذا الحيوان يطاردنا، ويطرد مستأجرينا، راغباً فيما يبدو في أن تكون الشقة كلها له، وفي أن يدعنا ننام في الشارع. حسبك أن تنظر، أيها الوالد»، وصرخت فجأة، «لقد عاد الى مثلها كرة ثانية!» وفي ذعر بالغٍ لم يستطع غريغور أن يفهمه بحال، ذهبت الى حدّ مفارقة الأم، وانتزعت نفسها بكل معنى الكلمة من كرسيها وكأنها تؤثر التضحية بالأم على البقاء على مثل هذا القرب من غريغور، واندفعت خلف الوالد، الذي نهض واقفاً أيضاً، وقد هيّجه سلوكها، وبسط ذراعيه نصف بسط وكأنه يريد أن يحميها.

ولكن لم يكن ليخطر على بال غريغور أن يثير الخوف في نفس أحد، وأخته بخاصة. ولم يكن قد فعل شيئاً سوى أنه بدأ يستدير لكي يزحف

مرتدّاً الى غرفته، لكن هذه الحركة بدت ملفتة للنظر، حيث كان ينبغي عليه، بسبب من حالته البائسة أن يستخدم رأسه أثناء القيام بحركة الاستدارة الصعبة، فرفعه مرات عديدة، وبعد كل مرة كان رأسه يرتطم بالأرض. توقف غريغور وجال نظره في ما حوله. وبدا أن مقصده الطيب قد أُدرِك؛ كان الذعر مؤقتاً ليس غير. والآن راح الجميع ينظرون الى غريغور في صمت وحزن. كانت الأم مستلقية في كرسيها، وكانت رجلاها ممدودتين على نحو متصلب وقد ضُغِطت احداهما على الأخرى، وكانت عيناها مغمضتين تقريباً من الاعياء. وكان الوالد والأخت جالسين جنباً الى جنب، وقد وضعت الأخت ذراعها حول رقبة الوالد.

«والآن يجوز لي ربما أن أستدير»، قال غريغور في ذات نفسه واستأنف عمله. ولم يستطع أن يكبت اللهاث إعياءً، وكان عليه أن يستريح بين الفينة والفينة. كما أن أحداً لم يلحّ عليه، وقد تُرك له نفسه كل شيء. وحين أتمَّ الاستدارة، بدأ في الحال يزحف عائداً باستقامة. وقد تعجّب من المسافة التي تفصل ما بينه وبين غرفته، ولم يستطع أن يفهم كيف كان، في حاله الضعيفة تلك، قد قطع الطريق نفسه قبل فترة قريبة جداً من غير أن يَلحظ ذلك أو يكاد. واذ انصبّ اهتمامه على الزحف وحده وبأسرع ما يستطيع، فإنه لم يلاحظ، تقريباً، أنه لم تبدر من أسرته كلمة واحدة أو همسة واحدة تزعجه. ولم يدر رأسه الا عندما بلغ الباب، وهو لم يدره على نحو كامل لأنه استشعر عضلات رقبته تتصلّب، ولكن أداره على نحو كافٍ لكي يرى أن شيئاً لم يتغيّر خلفه باستثناء أن الأخت قد نهضت على قدميها. وسقطت نظرته الأخيرة على الأم، التي كانت الآن تغطّ في النوم كلية.

ولم يكد يدخل غرفته حتى أُغلِق الباب، على عجل، وأُوصد بالمزلاج

والقفل. والضجة المفاجئة التي انبعثت من خلفه أثارت الذعر في نفسه الى درجة جعلت أرجله الصغيرة تصطكّ من تحته. كانت الأخت هي التي أظهرت تلك العجلة كلها. كانت قد وقفت منتصبة وراحت تنتظر، وكانت قد وثبت وثبة رشيقة الى أمام ـ إن غريغور لم يسمعها وهي تتقدم ـ وصاحت تخاطب الوالدين، وهي تدير المفتاح في القفل: «وأخيراً!»

«والآن؟» سأل غريغور نفسه وهو يجيل طرفه في الظلمة. وسرعان ما اكتشف أنه، الآن، لم يعد في ميسوره أن يبدي حراكاً. ولم يدهشه ذلك، بل لقد بدا من غير الطبيعي أن يكون قادراً بعد فعلاً على التحرك بهذه الأرجل الصغيرة الرفيعة. أما في ما عدا ذلك، فقد استشعر ارتياحاً نسبياً. صحيح أن جسده كله كان يؤلمه، ولكن بدا وكأن الألم كان يتضاءل ويتضاءل تدريجياً وأنه سوف يتلاشى آخر الأمر. وكان لا يكاد يحسّ التفاحة المهترئة في ظهره، والمنطقة الملتهبة المحيطة بها، والمغطاة كلها بالغبار الدقيق. وكان يفكر في أسرته بحنان وحبّ. وكان رأيه بضرورة تواريه ربما أكثر جزماً من رأي أخته. وأقام على حاله تلك من التأمل الفارغ الآمن حتى أعلنت ساعة البرج الثالثة صباحاً. وعاش حتى رأى أول انتشار عام للنور خارج النافذة. ثم غاص رأسه كلية، على غير إرادته، الى أرض الغرفة، وانطلقت من منخريه آخر زفرة من انفاسه الواهنة.

وحين وصلت الخادمة في ساعة مبكرة من الصباح ـ وكانت بحكم قوتها وسرعتها تقوم، مهما طلب منها تجنّب ذلك، بصفق جميع الأبواب في عنف صارخ الى درجة لم يكن في ميسور أحد في الشقة كلها أن ينعم بأيما نوم هادئ بعد وصولها ـ لم تلاحظ في بادئ الأمر شيئاً غير عادي عند زيارتها القصيرة المعتادة لدى غريغور. لقد حسبت أنه تعمّد الاستلقاء من غير حراك متظاهراً بأنه يحسّ بالاهانة؛ كانت تنسب اليه كل ضرب من

ضروب الذكاء. وإذ اتفق أن كانت تحمل في يدها المكنسة ذات المقبض الطويل، فقد حاولت أن تداعبه بها من الباب. حتى اذا لم يُحدِث ذلك أيّ رجع، استشعرت غيظاً، ونخزت غريغور بعض الشيء، ولم يوقظ انتباهها الا عندما دفعته من موضعه من غير أن تلقى مقاومة ما. وما عتّمت أن أدركت حقيقة الأمر، واتسعت عيناها، وأطلقت صفرةً، ومع ذلك لم تضع كثيراً من الوقت، بل فتحت بقوة باب حجرة النوم، وصرخت في الظلام بأعلى صوتها: «انظروا، لقد نفق، إنه يستلقي هنا وقد نفق بالكلية!»

وجلس الزوجان سامسا معتدلين في سرير الزوجية، وانشغلا في التغلب على الخوف على الخادمة قبل أن يدركا طبيعة النبأ الذي أعلنته. ولكن السيد سامسا والسيدة سامسا غادرا السرير، عندئذ، على جناح السرعة، كلٌ من جانب، وقد ألقى السيد سامسا البطانية على منكبيه، وخرجت السيدة سامسا وهي ترتدي منامتها فقط؛ وعلى هذه الهيئة دخلا الى غرفة غريغور. وفي غضون ذلك فتح باب حجرة الجلوس أيضاً حيث كانت غرِتِه تنام منذ مجيء المستأجرين. كانت ترتدي ملابسها كاملةً وكأنها لم تأو الى الفراش، وبدا وجهها الشاحب أيضاً دليلاً على ذلك. «ميت؟» قالت السيدة سامسا ناظرةً، في تساؤل، الى الخادمة، على الرغم من أنه كان في استطاعتها أن تفحص كل شيء بنفسها، بل وتدركه من غير فحص. «هذا ما أريد أن أقوله»، قالت الخادمة ودفعت، للتدليل على كلامها، جثة غريغور الى ناحية ما، مسافةً طويلة، بعصا مكنستها. وقامت السيدة سامسا بحركة وكأنها تريد أن توقف المكنسة، لكنها لم تفعل. «حسناً»، قال السيد سامسا، «الآن يمكننا أن نحمد الله». ورسم على صدره إشارة الصليب، وتبعته النسوة الثلاث في ذلك. وقالت غرته التي لم تفارق عيناها الجثة قط: «حسبكم أن تنظروا الى مبلغ هزاله! لقد انقضى عليه زمن

طويل لم يأكل خلاله شيئاً ما. كان الطعام يخرج من غرفته مثلما يدخل». والواقع أن جسد غريغور كان مسطحاً وجافاً بالكلية، ولم يكن في الامكان الكشف عن ذلك إلا الآن، حين لم يعد قائماً على أرجل ولم يبق شيء عدا ذلك يحوّل النظر.

«ادخلي الينا لحظةً، يا غرته»، قالت السيدة سامسا في ابتسامة تحسّر، وتبعت غرته الوالدين الى حجرة النوم، من غير أن تملك نفسها عن النظر خلفها الى الجثة. وأغلقت الخادمة الباب، وفتحت النافذة على مصراعيها. وعلى الرغم من الصباح الباكر جداً، فقد كان في ميسور المرء أن يستشعر بعض الدفء في الهواء الطلق، اذ كان الوقت هو آخر آذار.

وخرج المستأجرون الثلاثة من حجرتهم وعجبوا إذ لم يجدوا طعام الصباح. كانوا قد نُسوا. «أين فطورنا؟» قال المستأجر الأوسط للخادمة في تبرّم. لكن هذه وضعت اصبعها على شفتيها، وأشارت اليهم، في تعجّل، ومن غير أن تنطق بكلمة، بأن يذهبوا الى غرفة غريغور، فجاءوا، ووقفوا - وأيديهم في جيوب ستراتهم الرثة بعض الشيء - حول جثة غريغور في الغرفة، وقد أشرق فيها الآن ضوء النهار.

عندئذ فتح باب حجرة النوم، وبرز السيد سامسا في بذلته النظامية، متأبطاً ذراع زوجته من ناحية، وذراع ابنته من أخرى، وبدوا كلهم وقد قرح البكاء أعينهم بعض الشيء. ومن حين الى حين كانت غرته تلصق وجهها بذراع الوالد.

«اتركوا منزلي في الحال!» قال السيد سامسا، مشيراً الى الباب من غير أن يحرر نفسه من الامرأتين. «ماذا تعني بذلك؟» قال المستأجر الأوسط، ذاهلاً بعض الشيء، في ابتسامة متصنعة. ووضع الآخران أيديهما خلف

ظهريهما، وراح كل منهما يفرك يديه بلا انقطاع وفي شبه توقّع سارّ لنزاع كبير كان لا بدّ له أن ينتهي لصالحهما. «أنا أعني ما أقوله تماماً»، أجاب السيد سامسا، وهو يتقدم في خط مستقيم، مع مرافقتيه الاثنتين، نحو المستأجر. في بادئ الأمر وقف هذا في سكينة وهو ينظر الى أرض الغرفة، وكأن الأمور تتخذ نظاماً جديداً في رأسه. «فنذهب إذاً»، قال رافعاً بصره نحو السيد سامسا وكأنه، في تواضع داهمه فجأة، يطلب حتى لهذا القرار موافقة جديدة. وهزّ السيد سامسا رأسه عدة مرات هزّاً مقتضباً، وهو يحدق مندهشاً. عندئذ مضى المستأجر، فعلاً، في خطوات واسعة، الى الرواق. كان صديقاه قد أصغيا الى الحديث هنيهة، وكانا قد كفّا عن فرك أيديهما، ثم أخذا يثبان خلفه وكأنهما خشيا أن يصل السيد سامسا قبلهما الى الرواق، ويقطع الاتصال مع زعيمهما. وفي الرواق أخذ الثلاثة قبعاتهم من المشجب، وعصيّهم من سلة المظلات، وانحنوا في صمت، وغادروا الشقة. وفي ارتياب ظهر في ما بعد أنه غير ضروري البتة لحق بهم السيد سامسا والامرأتان الى منبسط السلّم، واتكأوا على الدرابزون وأنشأوا يراقبون الرجال الثلاثة وهم يهبطون السلم الطويلة هبوطاً بطيئاً ولكنه مطّرد، غائبين عن البصر عند منعطف بعينه من السلم في كل دور من أدوار البناء، بادين للعيان كرة أخرى بعد لحظة أو نحوها؛ وكلما ابتعدوا تضاءل اهتمام أسرة سامسا بهم، وعندما التقاهم صبيّ جزّار واجتاز بهم مصعّداً السلم في زهو، وعلى رأسه صينية، سارع السيد سامسا والامرأتان الى مغادرة الدرابزون، ورجعوا الى شقّتهم وكأن عبئاً ثقيلاً قد أزيح عن أكتافهم.

لقد قرروا أن ينفقوا هذا اليوم في التماس الراحة والتنزّه. إنهم ما كانوا يستحقون هذه الإجازة فقط، بل كانوا في أمسّ الحاجة اليها أيضاً. وهكذا جلسوا الى المائدة، وكتبوا ثلاث رسائل اعتذار، واحدة من السيد سامسا

الى مجلس ادارته، وثانية من السيدة سامسا الى مستخدِمها، وثالثة من غرِته الى صاحب مخزنها. وفيما هم يكتبون دخلت عليهم الخادمة لتقول انها منصرفة الآن، اذ أن عملها الصباحيّ قد انتهى. فاكتفى الكُتّاب الثلاثة باديءَ الأمر بأن هزّوا رؤوسهم من غير أن يرفعوا أبصارهم، واذ لم ترغب الخادمة في الابتعاد، رفعوا أبصارهم في حنق. «والآن؟» سأل السيد سامسا. ووقفت الخادمة لدى الباب مبتسمة، كما لو أن عليها أن تنبئ الأسرة نبأً سعيداً، لكنها لن تفعل ذلك مالم تُسأل بعناية ودقة. كانت ريشة النعام الصغيرة المنتصبة على قبعتها، والتي أزعجت السيد سامسا طوال خدمتها، تتمايل بخفة في كل الاتجاهات. «ماذا تريدين أن تقولي إذاً؟» سألت السيدة سامسا التي كانت الخادمة تحترمها أكثر من غيرها. «نعم»، أجابت الخادمة، وضحكت ضحكة رقيقة جعلتها لا تستطيع المتابعة في الحال: «إذاً، ليس عليكم أن تشغلوا بالكم بأمر إبعاد ذلك الشيء الذي في الغرفة المجاورة. لقد دُبّرت هذه المسألة وانتهت». وانكبّت السيدة سامسا وغرته على رسالتيهما، وكأنهما تودّان مواصلة الكتابة؛ ولاحظ السيد سامسا أن الخادمة تحب أن تشرع بوصف ذلك كله بتفصيل، فصدّها بحزم بيدٍ ممدودة. ولكن لما كان لا يجوز لها أن تحكي، فقد تذكرت مبلغ العجلة التي كانت تستحثّها، وقالت، بعد أن شعرت بإهانة فيما يبدو: «وداعاً، جميعاً»، واستدارت في عنف، وغادرت الشقة صافقةً الأبواب صَفقاً مخيفاً.

«سوف تُسرّح مساءً»، قال السيد سامسا، ولكنه لم يتلقّ أي جواب لا من زوجته ولا من ابنته. ذلك أن الخادمة بدت وكأنها قد أزعجت راحتهما التي توفرت لهما بالكاد. ونهضتا، ومضتا الى النافذة، وظلتا هناك، وقد أحاطت كل منهما عنق الأخرى بذراعيها. واستدار السيد سامسا في كرسيه لينظر اليهما، وراقبهما في هدوء فترة قصيرة من الزمان. ثم ناداهما:

«تعاليا الى هنا. اتركا أخيراً الأمور القديمة. والتفتا إليّ ايضاً بعض الشيء».
ونزلت الامرأتان عند ارادته في الحال، وهرعتا اليه، ولاطفتاه، وانجزتا رسالتيهما في عجلة.

بعد ذلك غادروا ثلاثتهم الشقة معاً، وهو مالم يفعلوه منذ أشهر، وركبوا الترام الى الخلاء أمام المدينة. وكانت أشعة الشمس تملأ أرجاء العربة التي كانوا يجلسون فيها لوحدهم. وفيما هم يتكئون بظهورهم، في ارتياح، على مقاعدهم، تدارسوا امكانياتهم في المستقبل، فتبيّن لهم عند النظر الدقيق أن هذه الامكانيات لم تكن سيئة بحال، ذلك أن الوظائف الثلاث، والتي لم يسبق لهم في الواقع أن استفسروا عنها من بعضهم بعضاً، كانت كلها ملائمة، ولا سيما أنها تبشّر بخير كثير في ما بعد. وأكبر تحسّن سريع في وضعهم لا بد أن ينشأ، بسهولة، من خلال تغيير الشقة. كانوا يريدون الآن أن يستأجروا شقة أصغر وأرخص، ولكنها أفضل موقعاً وأيسر تدبيراً من الشقة الحالية، والتي كان غريغور قد اختارها. وفيما هم يتجاذبون أطراف الحديث على هذا النحو، خطر لكل من السيد والسيدة سامسا، وفي اللحظة نفسها تقريباً، وهما ينظران الى ابنتهما ذات الحيوية المتزايدة، أنها على الرغم من كل العناء والبلاء اللذين كانا قد جعلا وجنتيها شاحبتين، قد أينع جمالها في الفترة الأخيرة وأصبحت فتاة وسيمة ناضرة. وفكرا، وقد أصبحا أكثر هدوءاً، وراحا يتفاهمان عبر النظرات وعلى نحو غير واع تقريباً، فكرا أن الوقت سيحين الآن لكي يبحثا لها عن زوج فاضل أيضاً. وكان الأمر أشبه بتوكيد لأحلامهما الجديدة ونياتهما الطيبة حين نهضت الابنة واقفة على قدميها، كأول من نهض عندما وصلوا، ومدّدت جسدها الفتيّ.

II - سبع دراسات

لم يكتب عن كافكا نقاد وعلماء أدب وأساتذة جامعات فحسب، وإنما كتب عنه كتّاب كبار أثارهم أكثر من غيره وفتح لهم آفاقاً.

يضم هذا الفصل سبع مقالات ـ دراسات كتبها كاتبان كبيران وخمسة اختصاصيين في أدب كافكا.

المقالة الأولى هي إعداد عن كتاب بعنوان «فرانز كافكا: الانمساخ ـ إيضاحات ووثائق»، نشره بيتر بايكن Peter Beicken عام ١٩٨٣ .

والمقالة الثانية بعنوان «الحيوان الغريب و(ذات الإنسان)» مأخوذة من كتاب الأستاذ الجامعي فيلهلم إمريش عن كافكا (راجع ص ٢٨٠).

والمقالة الثالثة بعنوان «العبقري والعادي» كتبها الكاتب الروسي ـ الأمريكي فلاديمير نابوكوف Fladimir Nabokov (١٨٩٩ ـ ١٩٧٧)، الذي يعتبر قصة **الانمساخ** واحدة من أهم أربع روائع أدبية في القرن العشرين في العالم. وقد نُشرت مقالته هذه ككلمة ختامية في طبعة لقصة **الانمساخ** صدرت عام ١٩٨٦ وبيع منها لغايةعام ١٩٩٥ ثلاثمئة وأربعون ألف نسخة.

والمقالة الرابعة بعنوان «سخرية خالصة» كتبها الكاتب الألماني مارتن فالزر. وهي مأخوذة من كتاب بعنوان «الوعي بالذات والسخرية»، صدر

عام ١٩٨١ ، يضم مختارات من محاضرات ألقاها فالزر بين عامي ١٩٧٣ و ١٩٨٠ في ثماني جامعات أمريكية وبريطانية وألمانية.

والمقالة الخامسة بعنوان «حوافز لقراءة الانمساخ» كتبها الكاتب والمترجم فولفغانغ مَتس Wolfgang Matz نشرت عام ١٩٩٤ في دورية «نص + نقد» (عدد خاص عن كافكا يبلغ حجمه ٣٥٠ صفحة).

والمقالة السادسة بعنوان «القصص الثلاث الأولى/ امكانيات ثلاث لشخص واحد» هي إعداد عن دراسة بعنوان «وسائل تَقَنية في آثار كافكا» كتبها فولف كيتلر Wolf Kittler، وهو أستاذ جامعي مختص في أدب كافكا وأحد المشاركين في تحقيق الطبعة التاريخية ـ النقدية لآثار كافكا، ونشرت عام ١٩٩٠ في كتاب يقع في ٤٤٠ صفحة عن مراسلات كافكا (الناشران فولف كيتلر وغرهارد نويمان).

والمقالة السابعة بعنوان «قصص عن الولادة» كتبها الأستاذ الجامعي غرهارد نويمان الذي يدرّس الأدب الألماني الحديث في أربع جامعات ألمانية، نشرت عام ١٩٨٩ في كتاب «شعراء ألمان/ من البداية حتى منتصف القرن العشرين/ الجزء السابع».

١٩٩٧ — ا . و

(*) عناوين المقالات الثالثة والسادسة والسابعة من وضع المترجم.

١ ـ ايضاحات ووثائق

آ ـ شرح مفردات وتعابير

الانمساخ: تعني كلمة Die Verwandlung الالمانية، بعامة، التحوّل؛ أي الانتقال كلياً من حالة الى حالة أخرى. مثال: الساحر يحوّل الأمير ـ في الحكاية ـ الى ضفدع؛ أي بمعنى: يمسخه. وجاء في قاموس (المنجد): مسخ مَسخاً: حوّل صورتَهُ الى صورةٍ أقبح منها. ومنه يقال «مسخهُ اللهُ قرداً»، فهو مَسْخٌ.

والكلمة الالمانية لا تعني، بحال من الأحوال، المَسخ؛ أي الشخص الذي جرى مسخه؛ وإنما تعني فعل الانمساخ.

كما أنها لاتتضمن تحديد في ما إذا كان التحول سلبياً أم إيجابياً. لذا، فإن الترجمة الأكثر دقة لهذه الكلمة هي «التحول».

وفي ترجمة منير البعلبكي لقصة **الانمساخ** (راجع ص ٥٨٥ من هذا الكتاب) وردت هذه الكلمة مرتين بشكل صحيح في نص القصة (ص ٥٥ ، ٦٦)، أما في العنوان فقد وردت خطأ: المَسْخ. وهكذا عُرفت هذه القصة في اللغة العربية بعنوان خاطئ طوال أكثر من أربعين عاماً.

وفي الجملة الأولى من القصة يستخدم كافكا اسم الفاعل verwandelt، الذي يعني: متحوّلاً، أي قد تحوّل.

وفي رسائله الى فيليس باور ذكر كافكا عنوان القصة بدون أداة التعريف: انمساخ.

إن موضوع الانمساخ يوجد بكثرة في التراث العربي والتراث الأوروبي... في الأساطير والحكايات الشعبية والآداب. وهناك نماذج من الانمساخ: انمساخ كعقاب، أو انمساخ كحرمان، أو انمساخ كإنقاذ. ويرى مفسرون أن هذا الأخير هو المقصود في قصة كافكا.

حين أفاق غريغور سامسا ذات صباح من أحلام مزعجة، وجد نفسه وقد تحول في فراشه الى حشرة ضخمة (ص٣٢٧ س١)(*).

تمهيد:

في مقطع محذوف من نصوص **المحاكمة** يوضح يوزف ك في حديث مع أحد الشخوص: **قال لي أحدهم، لم أعد أذكر من كان، إنه لمن الغريب أن المرء، حين يفيق باكراً، يجد كل شيء، بصفة عامة على الأقل، في الموضع نفسه دون زحزحة كما كان في المساء. فقد كان المرء في النوم وفي الحلم، ظاهرياً على الأقل، في حالة تختلف اختلافاً جوهرياً عن اليقظة؛ وكما قال ذلك الرجل، وهو على صواب كلياً، لا بدّ من التحلّي بدرجة لا نهائية من حضور الذهن وسرعة البديهة لكي يتمكن المرء، وهو يفتح عينيه، من إدراك كل شيء موجود هنا في الموضع الذي**

(*) أرقام الصفحات والأسطر للاستشهادات من هذا الكتاب هي من وضع المترجم (ا. و).

تركه في المساء. لذا فإن لحظة الاستيقاظ هي اللحظة الأكثر خطراً في اليوم، إذا اجتازها المرء دون أن يُجذب من مكانه ويُبعد الى مكان ما، يصبح في مقدوره أن يمضي اليوم كله بارتياح.

غريغور سامسا: مثلما يرمز جيورج بندمان في قصة الحكم، يرمز غريغور سامسا، هنا أيضاً، الى فرانز كافكا. عدد الأحرف واحد في Samsa وKafka والحرفان الصوتيان أيضاً موجودان في الموضع نفسه من الاسمين، كما كتب كافكا عن جزء Bende من بندمان، الشخص الرئيسي في قصة الحكم. Kafka = Bende. وفي حالة Samsa وKafka ثمة تطابق أكبر، حيث أن الحرف الصوتي، المتكرر في الموضع نفسه، هو واحد في الاسمين.

حين... وجد نفسه: يبدو هنا أن الأمر يتعلق بطريقة سرد ذات صبغة تقليدية. لكن هذا الانطباع خاطئ. إذ أن الأمر الحاسم بالنسبة لتشكيل المنظور للقصة بكاملها هو حقيقة أن جميع الأقوال تتعلق، منذ البداية، بالشخص الرئيسي غريغور سامسا ووعيه؛ الأمر الذي دفع النقاد الى افتراض وجود تطابق بين وعي المنظور ووعي السرد وتطابق بين الكاتب القاص والشخصية الرئيسية في قصته.

من أحلام مزعجة: يصبح موضوع الحلم، وتناقض الحلم والواقع، مهماً بالنسبة الى غريغور حين يتساءل عما حدث له وعن اسباب ذلك. وعلى الفور يجري تأكيد واقعية الانمساخ: **لم يكن حلماً** (ص٣٢٧ س٨).

الفراش: غالباً ما يكون الفراش لدى كافكا مكان الموت والانبعاث والحقيقة والوحي.

حشرة ضخمة: في هذه الكلمة إشارة الى تقويم كافكا لنفسه بناء على الإهانات التي كان والده يوجهها له ولأصدقائه بتشبيههم بحيوانات.

والانمساخ يمثل استعارة متواصلة، من حيث أنه يؤخذ حرفياً ويُرى كحدث وقع.

حجرة بشرية (ص٣٢٧ س٩): تركيب كلمات غير مألوف، وهو على قياس «حجرة الأطفال» مثلاً. تتضمن هذه الكلمة طبيعة الحيوان الذي تحوّل، في حين أن المحيط القريب يظهر لغريغور، المراقب والمتأمل، محيطاً بشرياً مألوفاً بديهياً.

الصورة التي كان قد اقتطعها، منذ قريب، من إحدى المجلات المصورة ووضعها في إطار مذهّب جميل (ص٣٢٧ س ١٣ - ١٤): في هذا التعبير ثمة إشارة جنسية: إطار مذهّب، سيدة، فرو. وغريغور يفهم إغراء الصورة الحقيقي، وينقذها فيما بعد من الأم والأخت، بأن **يغطيها** بجسمه (ص٣٦٧ س ٧ + ١٧).

النافذة (ص٣٢٨ س ١): هي صلة الوصل مع العالم الخارجي.

وظيفة منهكة (ص٣٢٨ س ١١): كان كافكا يكره وظيفته المهنية، لأنها كانت تعيقه عن الكتابة. وشكواه من المكتب تتكرر في رسائله الى فيليس، مثل: **المكتب رعب، وإنني عاجز كلياً عن التفاهم مع المكتب.** وطبقاً لذلك يقدم غريغور عالم الوظيفة بصفته تكليفاً بأكثر مما هو في طاقة الإنسان: الروتين الأبدي.

إزعاجات العمل في المحل الأصلي... عناء السفر... الخوف... وغياب الاتصالات الإنسانية (ص٣٢٨ س ١٢ - ١٦)؛ كل هذا يؤدي الى ضعف الحافز الداخلي، يجعل الانمساخ يبدو انمساخ حرمان، انمساخاً ذاتياً ناتجاً عن الرغبة اللاواعية بالتخلص من العذاب النفسي الذي يسببه العمل المكتبي.

الاتصالات (ص٣٢٨ س ١٥): يجري هنا مواجهة طريقتي فهم لكلمة **اتصال**: أولاً الاتصال الذي لا بد منه في العمل والذي يثير المتاعب ويزيد ضعف الحافز الداخلي لدى غريغور. وثانياً الاتصال بين الناس. من شأن القارئ أن يتوقع بالأحرى كلمة «تعامل». كما أن كلمة اتصال تستخدم مع كلمة «جنسي». وهنا يمكن أن يجري تداعي أفكار الى كلمة اتصال جنسي، وذلك كما فسّر كافكا بنفسه الجملة الختامية في قصة **الحكم** (حركة المرور اللامتناهية كعملية **دفق قوي**). إن غريغور، بالإضافة الى شعوره ببرود عواطف الناس، هو محبط جنسياً أيضاً.

نساء الحريم (ص٣٢٩ س١): هنا تفهم حياة نساء الحريم كمثال للراحة والترف. **فلأجرب ذلك مع رئيسي! عندئذ سوف أسرّح من عملي على الفور** (ص٣٢٩ س٣): بشكل واضح تظهر علاقة العمل كعلاقة تبعية، كما بيّنت قائمة الشكاوى السابقة. **من يدري فيما إذا لم يكن من شأن هذا أن يكون شيئاً صالحاً بالنسبة إليّ؟** (ص٣٢٩ س ٥): حتى الآن لم يكن غريغور قد تحدث سوى عن شروط عمله «اللاإنسانية». والقارئ لا يعلم سوى فيما بعد عن ديون الوالد والتزامات الابن بخصوص هذه الديون ـ غريغور كمعيل للأسرة ومسدد ديونها ـ ، لذا يبدو للقارئ، من طرف، أنه من الأفضل لغريغور أن يتخلى عن عمله، ومن طرف آخر أن التزاماته إنما تمثل عبئاً لا يحتمل. وفي الواقع يحمل غريغور رغبة لا واعية بأن يطرد من عمله، لكنه يخاف على أسرته. وبوضوح تنشأ صورة انفصام شخصية. إن غريغور هو، بالنسبة للوالد والأسرة، «الابن الطيب» من طرف؛ كما أنه «ابن ضائع» من طرف آخر، خرج، بانمساخه، من المجتمع. وفي الحياة العملية أيضاً يتكرر نموذج الخضوع والتمرد. إذ أن نماذج الأب هذه، مثل الرئيس في العمل وكبير الموظفين، اللذان يمثلان المبدأ السلطوي مثلما يفعل الوالد، إنما

تثير في نفس غريغور دافع الخضوع وروح التمرد في آن.

كان لا بدّ له أن يقع من فوق مكتبه (ص٣٢٩ س ٨): كان مثل هذا النوع من الأماني مألوفاً لدى كافكا نفسه، وهو الخبير في العمل المكتبي. فقد كتب مرة الى فيليس: تراودني الرغبة في أن أقلب الطاولات، وأكسر زجاج الخزائن، وأشتم رئيس العمل؛ وإذ تنقصني القوة اللازمة لتنفيذ مثل هذه الرغبة التي هي وليدة ساعتها، فإنني لا أقدم على الاتيان بأي شيء من كل هذا.

يتحدث الى المستخدم (ص٣٢٩ س٩): يرصد كافكا وضع المستخدمين رصداً دقيقاً، ويرسم خوفهم الناشئ عن تبعيتهم. بل إن قصة **الانمساخ** تقدم أول عرض هام في الأدب الألماني الحديث لقدَر بائس لأحد المستخدمين.

دين الوالدين (ص٣٢٩ س١١): لا يتحدث غريغور في أي موضع في القصة عن حب المهنة أو ميل إليها. إن انهيار المحل التجاري للوالد قبل خمسة أعوام أرغم الابن على كسب المال. وكما يتبيّـن فيما بعد، يخفي الوالد مدخراته أمام غريغور، الأمر الذي يمكن تفسيره بأنه مكيدة اقتصادية قامت بها الأسرة التي تنتفع بشكل طفيلي من الابن الذي يكدّ في عمله. وبانمساخه يتحول غريغور من طرفه الى متطفل.

يا رب! (ص٣٢٩ س١٦): إن استخدام تعابير مسيحية، وقيام الوالد والوالدة والأخت برسم إشارة الصليب بعد موت غريغور، يدل على أن أسرة سامسا هي أسرة مسيحية، كاثوليكية. والجدير بالذكر أن جميع آثار كافكا لا تحوي شخصية يهودية وحيدة.

السابعة إلا ربعاً (ص٣٢٩ س١٨): إن تكرار تحديد الساعة الزمنية في مجرى القصة يعبّر عن تقدم الزمن بشكل لا يرحم وعن أهميته المصيرية.

رنين يهزّ الأثاث (ص٣٢٩ س٢١): إن صياغة كافكا وطريقة نظر غريغور سامسا تتسم بطريقة التعبير المبالغة هذه التي تكشف عن حساسية مرضية إزاء الضجيج والخوف من التذكير الصباحي بواجبات العمل. ومما يميّز غريغور ميله الى نقل رد فعله الروحي الى محيطه. (كان كافكا يتصف بحساسية عالية إزاء الضجيج).

صنيعة من صنائع الرئيس (ص٣٣٠ س٥): يُبرز هنا ثانيةً مبدأ الطاعة المطلقة في العمل. إن خضوع الخادم لرئيس الشركة يقابله كون «غريغور حيواناً». ورغم الخوف الذي يسيطر على غريغور من رئيسه، فإن إرادة العصيان لديه أقوى، كما أنها ناجحة أيضاً من خلال واقعة الانمساخ.

الباب... خلف مقدّم سريره (ص٣٣٠ س١٧): تقرع الأم باب غرفة غريغور من المدخل أو الرواق. ان ظروف سكن أسرة سامسا هي صورة عن ظروف سكن أسرة كافكا في شارع نيكلاس رقم ٣٦ .

يا للصوت الرقيق (ص٣٣٠ س١٩): تشير هذه الكلمة الى حنان الأم، في حين أن أول رد فعل للأب ـ قرعه للباب **بقبضة يده** (ص٣٣١ س٧) ـ إنما يوضح على الفور انعدام الودّ في العلاقة بين الأب والابن.

زقزقة مؤلمة (ص٣٣٠ س٢١): يدرك غريغور على الفور أن الانمساخ يشمل صوته أيضاً. وهذا يعني استحالة التواصل. لكن غريغور لا يصل الى إدراك هذا الوضع إلا تدريجياً، إذ أنه، في أول الأمر، يعتبر **أن ذلك التغير**

الطارئ على صوته لم يكن غير نذير بزكام حاد (ص٣٣٢ س٢). كذلك لا يبدو أن أحداً من أفراد الأسرة ـ نتيجة البلبلة ـ لاحظ التغير الذي طرأ على صوت غريغور. إن كبير الموظفين هو الذي يدرك الحالة، إذ يقول: **كان هذا الصوت صوت حيوان** (ص٣٤٠ س٤). وحتى بعد ذلك يظل غريغور في الأوهام، ويحاول أن **يجعل صوته واضحاً الى أقصى حد مستطاع** (ص٣٤٠ س١٨)، من أجل **المحادثات** القريبة مع الطبيب ومع صانع الأقفال. إن اعتذاراته المستفيضة تدع كبير الموظفين يلوذ بالفرار. وإذ يقع نظر الوالد على ابنه الممسوخ، يقوم بمحاولات نطق «حيوانية»، إذ يروح **يطلق أصوات فحيح كالمتوحش** (ص٣٤٧ س٢)، **كي يطرد غريغور الى حجرته** (ص ٣٤٦ س ١٨). لقد تحولت **الدائرة الإنسانية** (ص٣٤٠ س١٥) الى «دائرة حيوان». إن مشكلية التواصل تخدم هنا عرض موقف الاستلاب، هذا الموقف الذي يثار في نهاية القصة من طرف الأسرة: إن الأخت توجه الى هذا المخلوق **أول كلمة منذ انمساخه** (ص٣٦٨ س ٢)، وهي نداء ترافقه إشارة تهديد مناسبة: **غريغور!** هذا المخلوق الذي يقول عنه الوالد فيما بعد: **لو كان في ميسوره أن يفهمنا** (ص٣٨٨ س٣). وهكذا ينعزل غريغور عن العالم الخارجي بسبب عجزه عن التواصل. وهنا تتكرر مشكلية المؤلف. إذ أن كافكا، الذي لم يكن يلقى تفهماً من قبل أسرته ومحيطه، خلق لنفسه ـ من خلال كتابته ـ إمكانية التفاهم الحيوية بالنسبة إليه ومجال التواصل للمحدث المتخيَّل: القارئ.

أحد الأبواب الجانبية (ص٣٣١ س٧): إذا أضفنا الأخت **عند الباب الجانبي الآخر** (ص٣٣١ س٩)، فإنه يتبيّن لنا أن غريغور محاط من قبل الأسرة، لكنه في الوقت نفسه مفصول عنها بالأبواب المغلقة. إن إقفال غريغور جميع أبواب غرفته في بيت أهله، هذه **الحيطة التي أخذها من**

الأسفار (ص٣٣١ س١٦)، والتي يثني عليها هنا، يجب فهمه في الوقت نفسه على أنه رغبة لا شعورية بالعزلة.

وكأنه أُخلي سبيلها (ص٣٣٢ س١٢): يتكرر في آثار كافكا تحلل واستقلالية أعضاء من الجسم. وهذا يمثل شعور الفرد بضياع هويته الذاتية.

ابتسامة (ص٣٣٤ س١٤): أشير كثيراً - في النقد - الى «الحشرة الباسمة» في هذا الموضع، الذي يُظهر - رغم كل مأساوية - روح سخرية.

كبير الموظفين (ص٣٣٥ س١): ممثل الشركة الإداري والقانوني، وهو ذو صلاحيات خاصة.

أن يحدث لكبير الموظفين ما حدث له (ص٣٣٥ س١٨): أمنية المغلوب على أمره، المتحكَّم فيه، الذي لا يستطيع أن يعوّض عن عجزه سوى بالتمنّي.

«لا»، قال غريغور (ص٣٣٧ س١): في حين أن غريغور نفسه ما زال يتوهم من طرفه أنه ينطق كلاماً مفهوماً، على المرء أن يفترض بالأحرى سماع صوت رفض ندّ عن حيوان. قارن: **نعم أو لا** (ص٣٣٧ س١٨)، **وهل فهمتما كلمة واحدة من هذا؟** (ص٣٣٩ س٢٠).

فإذا استبد بهم الروع (ص٣٣٩ س١١): من شأن غريغور، الذي ما زال في شك من واقعية انمساخه، أن يحصل على تأكيد هذه الواقعية من خلال هلع الآخرين. ومن شأن هذا أن يعفيه من المسؤولية عن كينونته الجديدة؛ إنه يرى نفسه إذاً كـ «حالة من حالات الشؤون الاجتماعية». إن نقصان الوعي بالهوية، وتحكّم الآخرين بالمرء، يرتبطان مع بعضهما بعضاً.

الآلام في بطنه (ص٣٣٩ س١٦): مما يتفق مع الصورة العامة لوعي غريغور لجسده هو أنه لا يكترث بهذه الآلام. إن وعيه بالواجب والمسؤولية

يدعه يهمل حاجات جسمه. وفقط عند دفاعه عن صورة السيدة يتمّ له تحقيق رغبة جسدية تحقيقاً مؤقتاً، وذلك مع بديل جنسي جليّ، الأمر الذي أراح جوفه الحار (ص٣٦٧ س٧).

غرته! غرته... نعم، يا أمي (ص٣٣٩ س٢٢): لا يخلو هذا المشهد من الهزل والحركة التمثيلية، رغم أن غريغور معزول، بشكل مأساوي ودون أن يدري، عن كل إمكانية تفاهم. إن التفاهم لم يعد يجري إلا من فوق رأسه.

الرواق (ص٣٤٠ س٤ + ٦): (في براغ آنذاك) ردهة مؤثثة بشكل مريح.

كيف استطاعت الأخت أن ترتدي ملابسها بهذه السرعة (ص٣٤٠ س٧): مثل هذه الإضافات السردية تبيّن مستويات القَصّ المتنوعة: مستوى ما يعيشه غريغور بصورة مباشرة، ثم العرض الموجز لفترات زمنية طويلة (وخاصة في القسمين الثاني والثالث من القصة)، ومستويات الانعكاس المتنوعة في أفكار غريغور، هذه المستويات التي ترافق الحدث كتعليق عليه وتعكس، بالإضافة الى ذلك، مقدمات القصة من وجهة نظره.

كما يفعل المرء في البيوت التي ألّمت بها كارثة كبيرة (ص٣٤٠ س٩): هذا النوع من التأملات والملاحظات هو جزء من القَصّ التقليدي الذي يجري فيه التوجه الى القارئ بتعابير عامة ترمي الى تبيان قاعدة تفاهم مشتركة، أو إيجاد هذه القاعدة. هنا يجري سحب مثل هذه الأقوال على غريغور، رغم أن وعيه في هذا الوقت وأفق إدراكه المباشر محدودان أكثر بكثير مما تفترض هذه التعابير العامة.

عاد لتشمله الدائرة الإنسانية (ص٣٤٠ س١٥): غريغور، الذي يشكو بمرارة من **الاتصالات الإنسانية التي لا تصبح وديّة قط** (ص٣٢٨

س١٥)، يتوق أكثر ما يتوق الى الاندماج في جماعة.

الطبيب وصانع الأقفال (ص٣٤٠ س١٦): يشير هذان الممثلان لمهنتين الى طريقتين مختلفتين في مساعدة غريغور أو معالجة أمره. فالأم تفكر بعلاجه من قبل الطبيب، في حين أن الأب يرى علاجاً آلياً للحالة، أي استخدام سلطة.

قد لا يبدو شبيهاً بالسعال البشري (ص٣٤٠ س٢١): يجري إظهار هوية غريغور وانتمائه الى الكائنات البشرية، قبل كل شيء، في مجال اللغة والتعبير الصوتي.

الأم... الأب (ص٣٤٢ س٥ + ٩): إن ردود فعل الأم والأب على الظهور الأول لغريغور بعد انمساخه هي ردود فعل درامية. فبعد أن بدأ كبير الموظفين يلوذ بالفرار، ترى الأم غريغور، **وخرّت على الأرض... وقد خفضت وجهها الى صدرها حتى حجب كلية** (ص٣٤٢ س٩)، في حين أن الأب يكوّر **قبضة يده، وقد طفت على وجهه سيماء ضارية** (ص٣٤٢ س١٠)؛ وبهذا يمثل السلطة الأبوية، يخفف من جبروتها البكاء الذي يهزّ **صدره الضخم** (ص ٣٤٢ س ١٢). ومثلما هو الحال في **الحكم**، حيث الوالد **ما زال عملاقاً**، يمثل هنا أيضاً سلطة لها عواقب قاتلة بالنسبة للابن.

مصراع الباب المحكم الايصاد (ص٣٤٢ س١٤): لم يقبل كافكا، بحال، أن يجري رسم غريغور على غلاف الكتاب؛ واقترح الانتظار أمام الباب المغلق، أو الباب المفتوح على حجرة الجلوس. وهكذا حدث في الطبعة الأولى للكتاب (راجع ص٤٩٥ من هذا المجلد).

جزءاً (ص٣٤٢ س١٧): مما يميز وصف كافكا للمكان هو أن شخوص قصصه ورواياته لا تملك، دائماً، سوى زاوية نظر محدودة.

والنافذة تمثل أيضاً العلاقة مع العالم الخارجي. إن العالم في الخارج يفقد بازدياد معالمه بالنسبة الى غريغور. صحيح أن **جزءاً من المستشفى المواجه الرمادي القاتم... الطويل على نحو لا نهائي** (ص٣٤٢ س١٨)، ما زال واضحاً؛ لكن هذا البناء **المنقّط بصفوف نوافذه المنتظمة** (ص٣٤٢ س١٩) هو ذو وتيرة واحدة تناسب وضع غريغور، الذي بدأ يفقد قدرته على تحديد الاتجاه. وفيما بعد يختلط كل شيء أمام ناظري غريغور، ويتحول الى **أرض مقفرة اتحدت فيها السماء الرمادية والأرض الرمادية على نحو يمتنع معه تمييز احداهما من الأخرى** (ص٣٥٩ س١٨ ـ ١٩). إن مثل هذه الصورة هي رمز للقنوط والشعور بانعدام وجود مخرج.

صورة لغريغور من فترة خدمته العسكرية تمثله ملازماً يضع يده على مقبض سيفه، وتعلو وجهه ابتسامة مطمئنة، ويستوجب الاحترام لوقفته وبزّته (ص ٣٤٢ ـ ٣٤٣): كل صورة في آثار كافكا تشير الى شيء ما. وصورة غريغور هذه هي نقيض صورة السيدة الملفعة بالفراء. وإذا كانت هذه الصورة رمزاً للإغواء الجنسي، فإن صورة غريغور هي تعبير عن غربته عن الذات، إذ أنه يمثل فيها دوراً مرسوماً له كلية. وطبقاً لذلك، فإن هذه الصورة «للابن الطيب» معلقة في غرفة جلوس الوالدين، في حين أن صورة سيدة الفراء معلقة في غرفته. إن الصورتين تمثلان درجتين من درجات تطور غريغور قبل انمساخه. والبزّة الرسمية، بصفتها إشارة تدل على السلطة، تنتقل في مجرى القصة الى الوالد، الذي يعيد بها سلطته داخل الأسرة.

بوصفه صاحب الشركة (ص٣٤٣ س ٢١): يقدم كافكا عدم الثقة إزاء المستخدمين كصفة أساسية من صفات رؤساء العمل. وهذا يعود الى تجارب كافكا لا سيما في محل والده، حيث قام جميع العاملين فيه، ذات

مرة، بترك العمل دفعة واحدة، وذلك احتجاجاً على تصرفات هرمان كافكا.

يلمس عن كثب النتائج السيئة (ص٣٤٤ س٣): هنا يقترب غريغور أكثر ما يقترب من الإدراك أن انمساخه إنما هو، في الواقع، رد فعل جسدي على معاناته في العمل وفي البيت. إن الخلاص من خلال الانمساخ يعني خلاصاً من حياة تقوم على المنفعة.

انفرجت شفتاه، ولم يعد ينظر وراءه إلا من فوق كتفه التي راحت ترتجف (ص٣٤٤ س٧): إن الخوف والرعب يضفيان ملامح حيوانية حتى على كبير الموظفين.

أحرق أخمص قدميه (ص٣٤٤ س١٢): في طريقة رؤية غريغور يجري دائماً تصوير النفسي من خلال الجسدي . هنا يعبّر عن الخوف من شيء فظيع بصورة ألم حارق.

استشعر، للمرة الأولى ذلك الصباح، حسّاً بالراحة الجسدية (ص٣٤٥ س١٠): تماهي غريغور مع شكله الجديد يزداد، لأنه وضع نصب عينيه هدفاً يبتغي تحقيقه؛ وهذا يعيد له حتى سيطرته الكاملة على جسده.

يطلق أصوات فحيح كالمتوحش (ص٣٤٧ س٢): الآن أصبح الوالد، في مطاردته للحيوان، يتصرف بشكل حيواني أو على الأقل بشكل بدائي.

وفي كل لحظة كانت العصا بيد الوالد تهدده بضربة قاضية على ظهره أو على رأسه (ص٣٤٧ س٦): إذا كان الوالد قد ظهر في قصة الحكم كهيئة تحاكم، فإنه في **الانمساخ** هو الهيئة التي تعاقب.

دفعه الوالد، من وراء، دفعةً قوية، كان فيها خلاصه حقاً (ص٣٤٨ س٧): في هذه الإشارة العدوانية يرتسم حكم بالموت من قبل الوالد. وغريغور ـ مثله مثل جيورج بندمان في قصة **الحكم** ـ يطلب، بشكل لا واعٍ، هذا الحكم، ويستشعره خلاصاً.

٢

ولم يستيقظ غريغور، إلا مع الغسق، من نوم عميق كان أشبه بالاغماء منه بالرقاد (ص٣٤٩ س٢ - ٣): يتم الاستيقاظ الثاني لغريغور في دعة وسلام، والأحلام المزعجة أمست في خبر كان. في القسم الثاني من القصة يستمر الانمساخ، الذي يأخذ طريق نفي الجسد؛ الأمر الذي يظهر في موضوع التغذية، هذا الموضوع الذي يجمع الجوع للغذاء والتقزز منه (ص٣٥٠ س٨) في وحدة ديالكتيكية.

استشعر فخراً عظيماً (ص٣٥٠ س١٩) يقوم هذا الفخر على التصورات البورجوازية عن الحياة: الهدوء والرفه والرضا (ص٣٥٠ س٢١).

نهاية فيها ذعر (ص ٣٥٠ س ٢١): لهذا التعبير المعروف معنى غير المعنى الذي يقصده غريغور. الأسرة تجد طريقاً لإنهاء الذعر في ارغام غريغور على التخلي عن نفسه.

لكن الحجرة الفارغة عالية السقف التي كان مرغماً عليه أن ينبطح فيها على الأرض أثارت الخوف في نفسه (ص٣٥١ س١٥): إن الفضاء الذي يتواجد فيه الآن غريغور هو فضاء يُفهم بشكل حرفي. إن تحوّل غرفته المألوفة الى فراغ كبير لا يهّيء له امكانيات جديدة للحركة فحسب، وإنما يثير الخوف في نفسه. والاهتداء الى أسباب هذا الخوف يكلّف غريغور أكثر

مما في وسعه.

يا إلهي، لا بد أن يكون في مكان ما، وليس في ميسوره أن يطير (ص٣٥٢ س٨): المنظور هنا منظور الأخت. وهذا استثناء في القصة. ومن ناحية المضمون يعبّر عن رغبة الأخت اللاشعورية بأن تُحل المشكلة، التي يمثلها غريغور بالنسبة للأسرة، من تلقاء نفسها، وذلك بأن يختفي.

وكأنها تزور مريضاً اشتد به المرض، بل وكأنها تزور غريباً (ص٣٥٢ س١٣): إن كلمة (بل) تدع القارئ يتوقع استمرار الجملة: «وكأنها تزور ميتاً». وسلوك الأخت يعبّر عن رغبة تكبتها لكنها لا تستطيع إخفاءها. ومع الزمن يكتشف غريغور هذا التصرف.

الزبيب واللوز (ص٣٥٣ س٤): كان كافكا يحب أكل الزبيب واللوز مع طعام العشاء.

قدراً أقل من رهافة الحس (ص٣٥٣ س١٦): إن عدم حساسية غريغور بالألم لا يفهم إلا إذا أردفنا المعنى الحرفي لتعبير «جرح أصبعه»، أي خاب أمله: كان غريغور قبل انمساخه قد أخطأ في تقدير وضعه الحقيقي في الحياة؛ وبعد الانمساخ تخلص من همومه السابقة.

انتهى الى سمعه بعض الأشياء (ص٣٥٥ س٦): إن موقف التصنت هذا بمشاركة الجسم بكامله كما يفعل الأطفال ـ **يضغط جسده كله على الباب** (س٣٥٥ س٨) ـ يشير مرة أخرى الى تصرفات غريغور الصبيانية.

أول نبأ سعيد (ص٣٥٦ س١٣): هذا تعبير عن انفصام غريغور. إن ظروف الأسرة المالية التي كان يجهلها غريغور هي نبأ سعيد بالنسبة له، لأنها تقلل من شعوره بالذنب، حيث أن موقف المعيل للأسرة يبدو غير ضروري حتماً.

انحباسه (ص٣٥٦ س١٣): تعبّر هذه الكلمة عن أحد نواحي الانمساخ الذي لم يجلب لغريغور حرية داخل عالم القسر. ولا نجد لدى غريغور رغبة قوية في العيش باستقلال خارج الأسرة. كما أنه لا يحقق استقلالاً مهنياً. لقد نشأ تحت تأثير تربية سلطوية، ويؤمن بسلطة الأسرة. ومما يعبّر عن هذا هو أن غريغور لم يستفهم من والده قط عن الحقائق الكاملة لإغلاق المحل التجاري.

وكانت تلك الأيام أياماً زاهرة (ص٣٥٦ س٢٣): إن غريغور الذي يؤيد طموح أسرته بالصعود الاجتماعي، يمجّد الآن **نجاحاته في العمل** (ص٣٥٦ س٢١)، لأن هذا يعطيه بين الآونة والأخرى شعوراً بقيمة نفسه، فهو لم يوفق في إعالة الأسرة فحسب، وإنما أصبح، بالإضافة الى ذلك، يسدد ديون والديه. ورغم ذلك يحسّ أنه لم يجنِ سوى الجحود. ويتوضح هذا في غياب الشعور **بالحنان والدفء** (ص٣٥٧ س٤). ولا يبقى له من عزاء سوى علاقته الحميمة بأخته، رغم أن هذه العلاقة بين ذوي القُربى هي تعويض عن العلاقات الحقيقية مع النساء. وتحت ضغط مراقبة الذات مراقبة داخلية يجري تصعيد موضوع الجنس لدى غريغور وتحويله الى تشجيع دراسة أخته للموسيقى. وهناك تعابير توضح الطبيعة الجنسية لأماني غريغور الوهمية، مثل **حلم جميل** (ص٣٥٧ س١١)، **هذا الذِكر البريء** (س٣٥٧ س١٢)، والظن أن **في نيّته أن يعضّها** (ص٣٦٠ س٢٢)، ورغبته أن يقبّل عنقها (ص٣٨٤ س٢٠). إن الموسيقى والجنس يمثلان شيئاً مغرياً صعب المنال.

الاقتصاد والتبصّر (ص٣٥٨ س٨): إن تصرف الوالد هو، شخصياً، إجراء وقائي مجدٍ ضمن سياقه البورجوازي؛ لكن هذه السلطة المركّزة في شخص هي، موضوعياً، حدّ من حق أفراد الأسرة الآخرين بالمشاركة في

اتخاذ القرارات، هؤلاء الأفراد الذين يعاملون في الواقع بصفتهم قاصرين. وهذا نمط الأسرة القائم على نظام الأبوّة. ولأن غريغور في حياته الماضية نتاج هذه الظروف، فإنه يوافق على هذه البنى السلطوية، ويقبل في ما بعد بكل الأمور... **كما كان الوالد قد رتّبها** (ص٣٥٨ س١٢).

ما زالت طفلة بأعوامها السبعة عشر (ص٣٥٩ س١): إزاء الأخت التي تربطه بها رغبات غريزية حبيسة يظهر غريغور من طرفه بمظهر الأب العطوف؛ وذلك حسب ايديولوجية التملك الرجالية لطبقته الاجتماعية.

الضرورة لكسب المال (ص٣٥٩ س٥): إن المال هو موضوع رئيسي في أحاديث الأسرة. والحياة في الطبقة البورجوازية تسيطر عليها المادة، في حين أن العواطف شبه معدومة.

حس الحرية الذي كان يستشعره سابقاً عندما كان ينظر من النافذة (ص٣٥٩ س١٣): في تصغير غريغور لشأنه باستمرار تفقد النافذة أيضاً المعنى الذي كانت تملكه سابقاً: بوابة الى العالم ورمزاً لإمكانية التحرر من الأسرة.

ربما بعد شهر على انمساخ غريغور (ص٣٦٠ س١٤): هذا أول تحديد للوقت الذي مضى منذ انمساخ غريغور.

الشرود السعيد تقريباً (ص٣٦٢ س ١٤): إن الشرود هو أحد تصورات كافكا الأساسية. وشخوص قصصه ورواياته تصاب بشرود عندما تبلغ ضغوط العالم الخارجي عليها ذروتها، وتحاول الفرار منها. لذا فإن **الشرود**، الذي يلازمه هنا شيء من كون المرء محرَّراً منشرح الصدر، يمكن تسميته **الشرود السعيد تقريباً**.

يؤذي نفسه (ص٣٦٢ س١٨): إن مصير غريغور الحشري يحوّل

جسده الى شيء. وعندما يرد في ما بعد، **جرحت شظية زجاج وجه غريغور** (ص٣٦٨ س١٠)، فهذا يبيّـن أن الوجه ما زال يُرى كجزء بشري قابل للجرح، وذلك على عكس الجسم الحشري الذي أصبح شيئياً الى حد بعيد.

هذه الفتاة التي بلغت السادسة عشرة من عمرها (ص٣٦٣ س١): كانت خادمة أسرة كافكا أثناء كتابة **الانمساخ تبلغ السابعة عشرة، لكنها هادئة مثل ظل**، كما كتب كافكا الى فيليس باور.

امتيازاً (ص٣٦٣ س ٣): هنا بمعنى: سماحاً.

عندما يعود الينا (ص٣٦٤ س٨): ما زالت الأم هنا لم تقطع الأمل بعودة غريغور، ويمكن القول بإعادة انمساخه (مثلما يحدث في الأساطير).

انعدام الحديث البشري المباشر انعداماً كاملاً (ص٣٦٤ س ١١): شكاوى غريغور العامة (**الاتصالات الإنسانية التي لا تصبح وديّة قط** - ص ٣٢٨) تُنقل هنا الى الأسرة أيضاً. إن الأمر الأساسي لانمساخه المستمر هو انقطاع التواصل. غريغور يرى هنا فشل الأسرة.

كهف (ص٣٦٤ س ١٥): المسكن البشري يتحول الآن الى مسكن حيواني.

لم يكن، طبعاً، مجرد عناد طفليّ وثقة بالنفس اكتسبتها في الفترة الأخيرة بصعوبة (ص٣٦٥ س٦ - ٧): ينطلق غريغور في علاقته مع الأخت من أفكار ومقولات الأسرة. فهو يتمنى أن تكون الأخت طفلاً مطيعاً يحقق في الوقت نفسه رغبات غريغور «الأبوية». وأي تصرف مخالف يشعر به غريغور **كمجرد عناد**. صحيح أن غريغور يحدس أن

الأخت تصل، على طريق الرفض والمبادرة الشخصية، الى الثقة بالنفس، لكنه يسحب فوراً طريقة تصرفها على نفسه. فهو يرى أن رغبتها في إخراج الأثاث كله من غرفته إنما تعود في الوقت نفسه الى تفهمها لحاجته الى الزحف. لكن الأخت تلحّ هنا بحزم على اخراج الغول من دائرة الأسرة. ولا يصل غريغور الى هذا الإدراك إلا في ما بعد.

لكن منضدة الكتابة يجب أن تبقى (ص٣٦٥ س٢١): في حين أنه **كان في ميسور غريغور، عند الاقتضاء، أن يستغني عن الخزانة** (ص٣٦٥ س ١٩)، بالرغم من أنه جاء في ما بعد **كانتا** (الأم والأخت) **تنتزعان منه كل ما كان أثيراً على قلبه... الخزانة التي يضع فيها منشار الخشب الرفيع وغيره من الأدوات** (ص٣٦٦ س١٥ ـ ١٦)، فإنه يريد الاحتفاظ **بمنضدة الكتابة، التي كادت تغوص في أرض الغرفة** (ص٣٦٦ س١٧). ولدى هذا الابراز يجوز لنا أن نرى في الخلفية علاقة كافكا بالكتابة.

الكتلة الضخمة السمراء (ص٣٦٧ س٢٠): كما ترى من منظور الأم. وهذا تحوّل عن طريقة السرد أحادية المنظور.

لقد انطلق غريغور من عقاله (ص٣٦٩ س٣): في هذه الصيغة يثبت غريغور كونه حيواناً سجيناً. وهو نفسه يستخدم مفهوم **انحباس** (ص٣٥٦ س١٤).

لا الوقت الكافي ولا الوسيلة (ص٣٦٩ س٨): يشير هذا التعبير الى ازدياد إدراك حقيقة استحالة التواصل.

جرس بدا غاضباً ومتهللاً في آن (ص٣٦٩ س١٤): إن شخوص الأب في آثار كافكا هي دائماً شخوص تتملكها فكرة الانتقام.

لكنه الآن كان يقف منتصباً (ص٣٧٠ س٦): هنا يمكن للقارئ، بحق، أن يرى «تحوّل» (Verwandlung) الوالد (راجع ص٤٠١ - ا. و). فمن **الرجل الذي كان يستلقي في فراشه ويغرق فيه متعباً واهناً** (ص٣٦٩ س٢٠) يُبعث شخص جديد يثير الخوف. هذا الشخص هو في قصة **الحكم** الأب الذي يصدر حكماً بالموت، وهنا هو ساعي المصرف الصغير مرتبةً لكن العظيم مظهراً. ولا يمثل هذا «التحوّل» تقوية للذات المستقلة، وإنما يتمّ بقوة الصفات المؤسسية: **بذلة نظامية زرقاء مشدودة ذات أزرار ذهبية** (ص٣٧٠ س٧)، **قبّة سترته المرتفعة القاسية** (ص٣٧٠ س٩)، **قبعته، الحاملة حروفاً رمزية ذهبية** (ص٣٧٠ س١١). كما أن هذا «التحول» يترك آثاراً واضحة على الوالد نفسه. **كانت عيناه السوداوان تسددان نظراتٍ قوية ثاقبةً من تحت حاجبيه الكثيفين؛ وكان شعره الأشيب، الذي اعتاد أن يكون مشعثاً، قد سرّح عند كل من جانبي الفَرق الدقيق اللامع** (ص٣٧٠ س٩ - ١١). إن كل علامات السلطة والقوة الجسدية المستردَّة تتجمع لتعطي انطباعاً عاماً: **مقطباً كالح الوجه** (ص٣٧٠ س١٤). إن الوالد لا يتصرف كذات مستقلة تعي قوتها، وإنما كأداة لسلطة تؤثر من خلاله. وهذا ما تشير إليه ملاحظة غريغور على تصرف الوالد: **أغلب الظن أنه هو نفسه ما كان يعلم ما الذي يعتزم أن يفعل** (ص٣٧٠ س١٥). إن الوالد لا ينفّس عن رغبات لا واعية ومشاعر انتقام فحسب، وإنما يتصرف بالأحرى بصفته ممثلاً لمبدأ عقاب. وكونه يعود بعد فترة قصيرة الى الغرق في وضعه اليومي الناعس، يتوضح في بداية القسم الثالث من **الانمساخ**، حيث جاء عن الأم والأخت أنهما، لدى رؤية الوالد العجوز، تتبادلان **ابتسامة مرهقة** (ص٣٧٤ س ١٢).

ولقد شُدِه غريغور من ضخامة نعلي حذائه (ص٣٧٠ س١٦): إن

الانتباه الى القدمين والحذاء يعود الى منظور غريغور والى خوفه من الدعس والمعس. ورغم أن حجم جسم غريغور لا يستهان به، فهو كحيوان يصل بفمه الى قفل الباب (ص٣٤١ س٦)، فإنه على حق في هذا الخوف، وذلك لأن قسوة الوالد، ورغبته في الانتقام، وإرادته القوية في العقاب، واضحة الى حد ما. ومن منظور الخوف يتضخم الحذاء المخيف. **سوف تسحقني حتى لا يبقى مني شيء** (رسالة الى الوالد ص٦٠٦ س١٦).

وهكذا جرى أمام الوالد، واقفاً كلما وقف، راكضاً من جديد كلما قام الوالد بحركة ما. وعلى هذا النحو طوّفا حول الغرفة مرات عديدة من غير أن يحدث أيما شيء حاسم، لا بل من غير أن يبدو الأمر كله، وكأنه مطاردة، وذلك نتيجة بطئه (ص٣٧٠ س١٩ ــ ٢٢): قارن المقطع التالي من رسالة الى الوالد: **ومما كان يثير الرعب أيضاً عندما كنت تدور صارخاً حول الطاولة لتمسك الطفل، دون أن تريد على ما يبدو أن تمسكه، لكنك تتظاهر بذلك، ثم تقوم الأم ظاهرياً بـإنقاذه أخيراً. وهكذا كان يبدو للطفل أنه حافظ على حياته مرة أخرى بعفو منك ــ رسالة الى الوالد** ص٦١٦ س٢٠ - ٢٣).

قطع من الأثاث بارعة النقش حافلة بالعُقَد والشقوق (ص ٣٧١ س ٩): كان كافكا يرى في مثل هذا الأثاث نموذجاً للافراط في الفخامة والأبهة البورجوازية، ويفضّل الأثاث البسيط الذي يعطي انطباعاً هادئاً.

تفاحة... انغرست في ظهره حقاً؛ ورغب غريغور في جرّ نفسه الى أمام... ولكنه استشعر وكأنه مسمّر الى ذلك الموضع، وسطّح نفسه وقد ارتبكت حواسه ارتباكاً كاملاً (ص٣٧١ س١٩ - ٢٢): نجد مشهداً مماثلاً في يوميات كافكا بتاريخ ١٩١٣/٥/١٣: **أصيب الزوج في ظهره بشوكة**

طعنته وطرحته أرضاً. وراح الزوج ينوح رافعاً رأسه باسطاً ذراعيه.

لتعانقه في اتحاد كامل (ص٣٧٢ س١): إن الهزيمة في النزاع الأوديبي يُمنى بها من منظور غريغور كوصال جنسي.

٣

شكله البائس الكريه (ص٣٧٣ س ٤): من وجهة نظر الأسرة، في حين أن غريغور يرى نفسه ذا **منظر رهيب** (ص٣٨٤ س١١).

الأم والأخت... الوالد يقول للوالدة (ص٣٧٤ س ٦ + ١٠): يصف كافكا هنا حياة الفئة البورجوازية الصغيرة بشكل أكثر إثارة للعزاء مما لقيه في أسرته الخاصةبه. إن الهبوط الاجتماعي لأسرة غريغور يتوضح من خلال الأعمال التي يمارسها أفرادها من أجل كسب المال. وموضوع الصعود الاجتماعي يعبّر عنه في مفهوم **عمل أفضل** (ص٣٧٤ س ١٠). ولدى الوالد يأخذ الحطُ من قدر الشخصية الإنسانية أشكالاً غريبة: الجو العائلي يُضحّى به في خدمة العمل. فالثوب المنزلي **يتدلى من المشجب في غير جدوى** (ص٣٧٤ س ١٤ - ١٥)، والرجل العجوز **يغفو في بذلته الكاملة وهو قاعد، فكأنه كان يريد أن يكون دائماً مستعداً للخدمة، وأنه ينتظر هنا أيضاً صوت رئيسه** (ص٣٧٤ س ١٦ - ١٧). إن فن كافكا في المبالغة يكشف عن الواقع الاجتماعي والوعي المعطوب في عصره (وعصرنا - ا. و).

العناد (ص٣٧٥ س٢): هنا وقبل ذلك **في ضرب من العناد** (ص٣٧٤ س١٣) لا يشير هذا المفهوم الى خاصية مميزة، وإنما الى التأقلم

الكامل للوالد وخضوعه المطلق الى مهمته الوظيفية. إن الصفات التي يتصف بها، ليست هي التي تحدده.

إن قطعاً مختلفة من حلى الأسرى... قد بيعت (ص٣٧٦ س١): الحلى هي جزء لا يتجزأ من طريقة الحياة البورجوازية. ورهن الحلى أو بيعها هو دائماً دلالة على هبوط المنزلة الاجتماعية و«عار الأسرة».

إحدى الوصائف في فندق من الفنادق الريفية... وأمينة صندوق في محل لبيع القبعات (ص٣٧٧ س٤ ـ ٦): علاقات حب كانت خليقة بتقوية ثقة غريغور بنفسه وتشجيع استقلاليته، لكنها تؤدي الى فشل لا بدّ منه بسبب روادع مفروضة عليه من قبل أسرته البورجوازية الصغيرة. هنا نلاحظ تشابهاً مع مشكلات فرانز كافكا (كانت خطيبة كافكا الثانية، يولي فوريتسك، ابنة اسكافي ـ ا. و).

أزعجت غريغور (ص٣٧٨ س ٦): الازعاج هو موضوع رئيسي في آثار كافكا، لكن من النادر تسميته باسمه. وقبل أسطر (ص٣٧٨ س ٢) من هذا الموضع يجري الحديث عن **حساسية جديدة** على الأخت. وينبغي فهم مثل هذه الحساسية بصورة أكثر شمولية مما يوحي به هنا السياق المحدود. علماً أنه لا يجوز التفكير فقط بالناحية السلبية لما يسميه ماكس برود «الحساسية المرضية» لكافكا، وإنما بطاقة المشاعر التي تعاني الحياة اليومية غير المُرضية كحالة جسدية. ومن طرف آخر ينتج عن ذلك أن غريغور يُمنع من تحقيق رغبات بسيطة في الحياة وإشباع حاجاته الجسدية، كما تنشأ ازعاجات روحية تجعله **متبرّماً، جامداً** (ص٣٧٨ س٧)؛ وهذا يعني التمهيد للهلاك الروحي والبدني.

انفجرت باكية بكاء مريراً... وراحت... تضرب سطح الطاولة بقبضتيها الصغيرتين (ص٣٧٨ س٩ + ١٦): بهذا المشهد يبدأ «ارتداد»

الأخت عن غريغور، وتحولها الى جانب الوالد.

إيذاناً بأن الربيع على الأبواب (ص٣٧٩ س١٢): يمتد زمن الانمساخ من أيام في تشرين الثاني حتى الربيع وآذار.

كأنه يريد أن يهاجمها (ص٣٧٩ س١٤): هذا أحد المواضع القليلة التي تتطرق الى نوايا غريغور العدوانية اللاواعية دون رقابة ذاتية أو رقابة قصصية.

ثلاثة من المستأجرين (ص٣٨٠ س٤): يُفهم المستأجرون الثلاثة، حسب مظهرهم وسلوكهم وتصوراتهم، كصور كاريكاتورية للمواطن البورجوازي الصغير وحرصه على السمعة الطيبة والنظام والنظافة. إن تماثلهم الآلي في الحركة والسلوك وردّ الفعل يدع القارئ يستنتج أنهم شخص واحد مضاعف ثلاث مرات. وهذا عنصر مسرحي يعطي انطباعاً مضحكاً ـ غريباً، وعبثياً تقريباً.

صفيحة الرماد (ص٣٨٠ س١٢): رماد مدفأة الفحم.

استبدّ به الحزن والاعياء حتى الموت (ص٣٨٠ س ٢٢): لقد وقع غريغور، ظاهرياً أيضاً، تحت القاذورات والأشياء التي أصبحت زائدة عن اللزوم. هذا الانتماء الى الفائض يختبره غريغور أولاً بتسلية متزايدة، لكنه يتبين عدم جدوى تجواله، فيزداد استعداده للموت.

الوالد والوالدة وغريغور (ص٣٨١ س٩): يجد هذا الثلاثي انعكاسه في المستأجرين الثلاثة وترتيبهم على المائدة.

الذي كان يبدو أنه صاحب الكلمة المسموعة لدى الآخرين (ص٣٨١ س١٤): هذه إشارة أخرى الى أن هذا الثلاثي مترابط بالسيطرة والتبعية، ويمثل في الواقع وحدة.

هل كان حيواناً، والموسيقى تؤثر في نفسه مثل هذا التأثير؟ (ص٣٨٤ س٥ ـ ٦): هذا السؤال هو حيلة محاميّة خاصة في تقنية السرد المحسوبة. هنا يُعرض على القارئ أن ينكر طبيعة غريغور الحشرية بأن يجري التلميح الى عدم امكان الجمع بين الطبيعة الحشرية والوعي البشري.

الغذاء المجهول الذي كان يشتهيه (ص٣٨٤ س ٦ ـ ٧): غالباً ما فسرت هذه الجملة في سياق نزوع كافكا نفسه الى الزهد، وبالنظر الى شخوص أخرى في قصص كافكا مثل شخصية فنان الجوع في القصة المشهورة التي تحمل هذا العنوان، كنزعة تصعيد، وتوجّه الى الروحي. ولا شك أن هذه امكانية تفسير. لكن من الجائز أيضاً اعتبار **غذاء** كشيفرة للتوق الى الجنس... توق مراقَب من قبل الوعي، لذا فهو **مجهول** له نفسه. إن غريغور ليشعر بالاحباط في مجال الجنس. وفي هذا المشهد تظهر تخيلاته الوهمية بشكل واضح.

منظره الرهيب (ص٣٨٤ س١١): هذه الرؤية لنفسه تنبع من إحساس غريغور المفرط بذاته، هذا الإحساس الذي يخفي قلقاً وراءه.

يفحَ في وجه المعتدين (ص٣٨٤ س١٢): المصاب أبداً بالاحباط يرى في المنافسين المحتملين **معتدين**، وذلك طبقاً لصورة العدو لديه. وللمناسبة، هذا الفحيح ـ الذي لا تستطيعه الحشرات ـ مثال آخر على الطبيعة المركبة التي تتصف بها **الحشرة** غريغور سامسا.

أتمّت تسوية الفرش (ص٣٨٥ س٢١): حتى في لحظة الذهول تقوم الأخت، تبعاً لسنن الآداب السائدة في طبقتها، بواجباتها المنزلية إزاء المستأجرين. وليس في مقدورها أن تعبّر عن خيبة أملها الشخصية من خلال إشارة تنمّ عن استياء أو رفض خدمة. وإذ تظن الأسرة أنها ما زالت بحاجة الى المستأجرين، فإنه ينبغي على الأخت أن تظهر طاعتها في هذا الاتجاه،

في حين أن احباطها وغضبها ينفجران بلا رحمة إزاء غريغور: إنها تطلب **التخلص من الغول**. وبدون تعليق قصصي يوضح كافكا، وهو يصف طرائق سلوك، بأية طريقة يقوم تدرّج الرتب والخضوع للقسر الاجتماعي بتدمير استقلالية الفرد وتحويل الإنساني فيه الى وحشي.

الظروف الكريهة (ص٣٨٦ س٢): فظاعة الظروف تطغي على القصة بشكل متزايد. القرف والاستياء يغلبان على ردود فعل الشخوص.

مطالب معللة بسهولة للغاية (ص٣٨٦ س٦): يرى المستأجرون كل ما حدث على أنه نقض لعقد الإيجار. وهم يبغون التقاضي، ولا يخطر على بالهم حتى مجرد السؤال عما جرى.

حاولنا كل ما في وسعنا أن نُعنى به، وأن نصبر عليه أقصى ما يستطيع الإنسان أن يصبر (ص٣٨٦ س ٢٣): تتصاعد القصة لتصل الى هذا السؤال: ما هو ـ داخل الظروف المعطاة ـ أقصى ما يستطيعه الفرد. وهو سؤال مثير للجدل يؤمن لهذه القصة قراء كثيرين في حيرة من أمرهم أو يبحثون عن أجوبة. هنا ثمة تشابه مع وضع كافكا في حياته الخاصة. وقد كتب صديقه برود: «في الثامن من تشرين الأول عام ١٩١٢ طلب والدا كافكا من ابنهما أن يكرس ساعات بعد الظهر للمعمل. ولأن اوتلا، التي كانت تقف دائماً الى جانبه، وافقت هذه المرة على حجج الوالدين، واستنكرت طريقة حياة أخيها، فإن كافكا لم يعد يرى وجود إمكانية حياة، وعقد العزم بشكل حاسم على الانتحار».

تعجّب من المسافة التي تفصل ما بينه وبين غرفته (ص٣٨٩ س١٣): إن تغيّر المسافات تحت ضغط نزاعات نفسية يرد غالباً في آثار كافكا. وسوف نرى ذلك، مثلاً، في قصص **القرية التالية وطبيب ريفي وبلبلة يومية**.

بدا من غير الطبيعي أن يكون قادراً بعد فعلاً على التحرك (ص٣٩٠ س٨): تحضيراً لموت غريغور يجري ابراز غريزة الموت لديه، وذلك بقلب حالة طبيعية (القدرة على التحرك) الى شيء (غير طبيعي).

كان يفكر في أسرته بحنان وحبّ (ص٣٩٠ س١٣): إن موت بطل القصة المتصالح مع أسرته هو ذروة من ذرى القصة. نزعة التمرد لديه تتراجع، وتتغلب نزعة الخضوع، فيخضع. وتعليق كافكا يبيّـن نوعية هذا «الحل». فقد كتب الى فيليس: **ابكي، حبيبتي، ابكي، الآن وقت البكاء إن بطل قصتي الصغيرة قد مات قبل قليل. وإذا كان الأمر يواسيك، فاعلمي أنه قد مات بدعة وسلام ومتراضياً مع الجميع.** بيد أنه لا يمكن الحديث عن تصالح بمعنى حقيقي، إذ أن غريغور لا يتصالح مع الأسرة إلا في داخل نفسه، مثل جيورج بندمان في قصة **الحكم**، الذي يهتدي الى تأكيد المصالحة هذا: **أيها الوالدان العزيزان، لعمري قد أحببتكما دائماً.** ان التصالح هنا ما زال يعني بالنسبة الى كافكا: الخضوع ومحو الذات.

أدركت حقيقة الأمر (ص٣٩١ س٥): إن الخادمة، التي تمثل بعامة زاوية نظر أكثر موضوعية، تدرك هنا أيضاً **حقيقة الأمر**. ولا يمكن الحديث عن موت مُصالح إلا من نظرة غريغور الداخلية. أما نحو الخارج، فإن الأمر يتضح على حقيقته: إنه نفْق حيوان جريح يموت جوعاً. وهكذا يضاف الى زاوية السرد الأحادية زاوية سرد لأحد شخوص القصة الآخرين. لكن القاص لا يعترف لهذه الزاوية الجديدة بموضوعية مضمونة. وعلى القارئ أن يكتشف التناقضات ويسأل عن الظروف الحقيقية.

الزوجان سامسا (ص٣٩١ س٨): في هذا الموضع تظهر زاوية السرد المتبدلة؛ فقد تحول والدا غريغور الى السيد والسيدة سامسا (ص٣٩١ س١٠)، والأخت لا تدعى من الآن فصاعداً سوى غرته (ص٣٩١

س١٤). لكن لا يجوز لهذه التغييرات أن تخفي حقيقة أنه يُبقى، الآن أيضاً، على موقع المراقبة الذي كان غريغور يحتله.

الآن يمكننا أن نحمد الله (ص٣٩١ س٢١): إن سلوك الأسرة: عدم تصديق الأم، حمد الأب لله ورسمه إشارة الصليب على صدره، وكلمات الترحّم من الأخت التي تندب بشكل غير مباشر على الأقل كون أخيها الممسوخ قد مات جوعاً؛ كل هذا يعطي انطباعاً أن الأسرة إنما تجتاز موت أحد أفرادها سابقاً دون أن تظهر حزناً حقيقياً. وكافكا يخفف هذا العرض غير المحمود للأسرة بأن يدع أفراد أسرة سامسا الثلاثة يخرجون من غرفة النوم **وقد قرح البكاء أعينهم بعض الشيء** (ص٣٩٢ س١٨).

«اتركوا منزلي في الحال!» قال السيد سامسا (ص٣٩٢ س٢١): صحيح أن المستأجرين أنفسهم كانوا قد أخطروا بترك الغرفة، لكن كافكا ينتهز الآن الفرصة لتقديم السيد سامسا كأب للأسرة قويت شوكته. وهذا يحدث مرة أخرى، عندما يقول السيد سامسا بخصوص الخادمة التي صفقت الأبواب: **سوف تسرّح مساء** (ص٣٩٤ س١٩). والدافع لهذا السلوك الاستبدادي واللامبالي هو انتصار الأب على ابنه.

الشيء (ص٣٩٤ س١٢): ذكر أحد معارف كافكا أن الشاعر قال له: «سامسا ليس كافكا بشكل كامل. والانمساخ ليست شهادة، رغم أنها ـ الى حد ما ـ لا تكتم سرّاً». وإذا اعتبر غريغور سامسا كشخصية قصصية متأثرة بحياة الشاعر فرانز كافكا، فإنه من الجائز أن يبدو **الشيء** كنوع من تقييم الذات. لا بدّ أن كافكا كان ضمن أسرته يشعر في بعض الأحيان أنه شيء ضئيل القيمة. في رسالة الى فيليس نجد تحقيراً للذات مماثلاً، لكن بخصوص كتابة كافكا: **لكن إذا لم أكتب، كنت أقع على الأرض، لا أستحق سوى أن أكنس**. إن جثة غريغور سامسا أيضاً تكنس بالمكنسة وتُبعد.

اتركا الأمور القديمة (ص٣٩٥ س١): مفهوم مواز لكلمة **الشيء**. هنا يجري تنحية الماضي البشري وكأنه كراكيب.

هرعتا إليه ولاطفتاه (ص٣٩٥ س٢): إذا نظر الى الوالد بصفته «غولاً بشرياً» على عكس «الوجود الحيواني» لابنه، فإننا نستبين الآن تفاهة سائر الخلجات الإنسانية داخل الأسرة. هنا يظهر الحب كخضوع مبتزّ لا تعيه الامرأتان المستلبتان.

أينع جمالها في الفترة الأخيرة وأصبحت فتاة وسيمة ناضرة (ص٣٩٥ س١٧): إن هارمونية دورة الطبيعة، هذه الهارمونية المتمثلة في بدء الربيع وإيناع الابنة، تخفي عنصراً يظهر في بحث الوالدين عن **الزوج الفاضل** (ص٣٩٥ س١٩). إن الحلقة المفرغة التي يقع غريغور ضحيتها، سوف تستمر. والقارئ لن يتخلص من عدم الثقة إزاء الأحلام الجديدة والنيات الطيبة لدى أسرة سامسا (ص٣٩٥). إن المشهد الحَسَن في نهاية **الانمساخ** خدّاع. إذ أن ما يقدم نفسه في النهاية كتأكيد وتثبيت للأحلام، الجسد الفتيّ، هو بالذات ما يثبت في حياة غريغور أنه الجزء غير المأمون والذي لا يمكن التحكم فيه. إن الانمساخ ينتهي بوعد تكراره.

ب ـ شهادات كافكا الذاتية

لم يحاول كافكا أن يفسر قصة **الانمساخ**، كما فعل مع قصة **الحكم**، لكنه أعطى بشأنها بعض الأحكام الواضحة للغاية. وبناء على رسائله المستفيضة التي كتبها الى فيليس باور أثناء كتابته القصة، فإنه يمكننا تتبّع عملية الكتابة بدقة تامة:

من كافكا الى فيليس باور:

١٩١٢/١٠/٢٤

كانت ليلة سهاد وأرق يقلب فيها المرء نفسه في الساعتين الأخيرتين منها كي ينام نوماً إجبارياً متخيّلاً، ليلة ليست الأحلام فيها أحلاماً، والنوم ليس نوماً.

١٩١٢/١١/١٧

مرة أخرى أجيب على لا شيء، لكن الإجابة هي من شأن الكلام الشفهي. بالكتابة لا يقدر المرء أن يصبح نبيهاً، وأقصى ما يقدر أن يحصل عليه هو الإحساس الداخلي بالسعادة. وللمناسبة، سوف أكتب لك اليوم، وإن كان ينبغي عليّ اليوم أن أتجول كثيراً، وسوف أكتب قصة صغيرة خطرت لي في هذا البؤس وأنا في الفراش وتلحّ عليّ في أعمق أعماقي.

١٩١٢/١١/١٨

عزيزتي، إنها الساعة الواحدة والنصف ليلاً، والقصة المعلن عنها ما زالت بعيدة عن الانتهاء، وفي الرواية (المفقود) لم يُكتب اليوم سطر واحد، ولن أذهب الى الفراش بحماس كبير. لو كنت أملك وقتاً طوال الليلة كي أكتبها دون أن أضع القلم حتى الصباح! كان من شأن هذه الليلة أن تكون ليلة جميلة.

١٩١٢/١١/١٨

الآن جلست الى قصة أمس برغبة لا تحدّها حدود كي أصبّ نفسي فيها، وقد أثارتني بشكل جليّ وحشة وكآبة شاملتان. ثمة أمور

كثيرة تلحّ عليّ، وعنك لا أعرف شيئاً بالدقة، وعاجز كلياً عن الانسجام مع الوظيفة، ونظراً لهذه الرواية (المفقود) المتوقفة منذ يوم، لديّ رغبة جامحة لمواصلة القصة الجديدة التي أنذرت عن نفسها بطريقة مماثلة، منذ بضعة أيام وليال وأنا قريب بشكل خطر من الأرق الكامل، وهناك بعض الأمور الأقل أهمية، لكنها تثير الازعاج والقلق.

ورسالة كافكا التالية المؤرخة في ١٩١٢/١١/٢١ ليست غير ذات أهمية بالنسبة لمشاعر غريغور سامسا. في هذه الرسالة يرى كافكا نفسه **عاشقاً بائساً وغير مريح أبداً** يروح يتخبط **وهو فاقد الوعي**، إذا لم يستلم من حبيبته رسالة طوال يومين:

لكن افهمي فقط قلقي عليك، لهفتي الشديدة، اتقاد فكرة وحيدة في رأسي، عجزي عن القيام بأقل شيء أهمية إذا لم يتعلق بها، هذه الحياة في المكتب، النظرات موجهة دائماً الى الباب، التصورات التي لا تطاق خلف العينين المغلقتين في الفراش، السير في النوم، تعثر الخطى بلا اكتراث في الشوارع، القلب الذي لا ينبض بعد، وإنما أصبح مجرد عضلة مشدودة، الكتابة نصف المدمَّرة.

كانت غرفة كافكا نموذجاً لغرفة غريغور سامسا. هنا وصف موجز:

١٩١٢/١١/٢١

عبرت والدتي غرفتي إذ لم أكن فيها. إن غرفتي هي غرفة عبور أو، بشكل أفضل، شارع موصّل بين غرفة الجلوس وغرفة نوم الوالدين.

في الرسالة نفسها يشكو كافكا من والديه، ويرفق صورة يشير بها بطريقة مميزة الى حالته الراهنة. ما كان هزاراً آنذاك، أصبح اليوم جدياً

بالنسبة إليه. في الانمساخ تظهر صورة لغريغور تبيّن ما يسمى وجهه الطيب، أي تكيّفه الكامل مع بيئته.

كنت دائماً أشعر بالوالدين كملاحِقين، ربما الى قبل عام كنت لا مبالياً إزاءهما مثلما كنت لا مبالياً ربما إزاء العالم كله مثل أي شيء ميت، لكن الأمر لم يكن سوى خوف مكبوت وقلق وكآبة كما أرى الآن. إن الوالدين لا يريدان شيئاً سوى سحب المرء إليهما، الى الأزمنة الماضية التي يحب المرء أن يخرج منها وهو يتنفس الصعداء، يريدان ذلك حباً طبعاً، لكن هذا هو المفزع. أتوقف، ونهاية الصفحة هي إنذار، من شأن الأمر أن يصبح جامحاً.

أرفق صورة لي، ربما كنت في الخامسة من عمري، كان الوجه الكالح آنذاك هزاراً، أما الآن فإنني أعتبره جدّيّة خفية... لا شك أنني لم أكن قد بلغت الخامسة في هذه الصورة، ربما كنت في الثانية من عمري بالأحرى، لكنك بصفتك محبة للأطفال، فإنه سيكون في وسعك الحكم على ذلك بشكل أفضل مني، أنا الذي يفضّل أن يغلق عينيه أمام الأطفال.

لأن والدة كافكا كانت قد قرأت خفيةً رسالة من فيليس إليه، وأجابتها باهتمام وقلق، وبهذا تدخلت في حياته الشخصية، فإنه كان يملك مسوّغاً للشكوى من إلحاح الحب هذا ومن غباء والدته، الذي أصبح بالنسبة له غير قابل للإدراك كلياً أحياناً، لكن الحال ساء أكثر، كما تشهد رسالة من ماكس برود الى فيليس، جاء فيها أن كافكا يشعر أن والديه يضيّقان عليه «بحبهما المبتذل» الذي يقاومه «بعناد يسرّ»، لكن كافكا يقع تحت ضغط كبير، لأن والديه يريدان أن يكون في متجرهما في ساعات بعض الظهر، بحيث أنه «قرر بشكل ثابت أن ينتحر».

بعد أيام بدأ كافكا كتابة الانمساخ.

من كافكا الى فيليس باور:

١٩١٢/١١/٢٣

الوقت آخر الليل، لقد نحّيت جانباً قصتي الصغيرة، التي لم أكن قد عملت بها شيئاً طوال أمسيتين، والتي بدأت تنمو بهدوء لتصبح قصة طويلة. أعطيها لك من أجل قراءتها، كيف ينبغي عليّ أن أفعل ذلك؟ وحتى لو كانت منتهية؟ إنها مكتوبة بخط غير مقروء. وحتى إذا لم يكن من شأن هذا أن يكون عائقاً، إذ أنني ــ يقيناً ــ لم أدلّلك حتى الآن بكتابة جميلة، فإنني لا أريد أن أرسل لك شيئاً للقراءة. أريد أن أقرأ عليك. أجل، سيكون جميلاً أن أقرأ عليك هذه القصة وأضطر الى الإمساك بيدك، إذ أن القصة مخيفة بعض الشيء. اسمها «انمساخ»، وهي خليقة أن تثير في نفسك خوفاً شديداً، وربما ستكونين شاكرة من أجل القصة كلها، إذ أن الخوف هو ما أثيره في نفسك يومياً مع الأسف برسائلي إليك. لكن بطل قصتي الصغيرة قد ساءت أحواله اليوم أيضاً، علماً أن الأمر ليس سوى الدرجة الأخيرة من مصيبته التي أصبحت الآن مصيبة دائمة.

١٩١٢/١١/٢٤

عزيزتي! أية قصة مقرفة غاية القرف هي هذه القصة التي أضعها الآن جانباً مرة أخرى، لكي أستريح في التفكير بك. لقد تقدمت الآن وتجاوزت منتصفها بعض الشيء، وأنا، بعامة، غير راضٍ عنها، لكنها مقرفة بلا حدود. ومثل هذه الأشياء، انظري، تأتي من القلب نفسه الذي

تسكنين فيه والذي تتحملينه كمسكن لك. لا تكتئبي من ذلك، إذ من يدري، فكلما كتبت أكثر وكلما حررت نفسي أكثر، ربما أصبح أكثر نقاء لك وأكثر جدارة بك. ومن المؤكد أنه ما زال يجب قذف الكثير مني، ولا تقدر الليالي أن تكون طويلة بما فيه الكفاية لهذا العمل، الذي هو ــ للمناسبة ــ عمل شهواني الىأقصى درجة.

الأحد (١٩١٢/١١/٢٤) بعد طعام الغداء

كنت ضحى اليوم لدى باوم (هل تعرفين اوسكار باوم؟) مثل كل يوم أحد، وقرأت (كان ماكس أيضاً وخطيبته هناك) عليهم القسم الأول من قصتي.

١٩١٢/١١/٢٥

والآن ينبغي عليّ اليوم، يا عزيزتي، أن أنحّي جانباً قصتي الصغيرة، التي لم أشتغل بها اليوم كثيراً مثلما فعلت أمس، وأتركها طوال يوم أو حتى يومين بسبب هذه السفرة اللعينة الى كراتساو. وهذا يؤسفني جداً، وإن كان ذلك لن يستتبع، كما آمل، نتائج سيئة للغاية بالنسبة للقصة التي ما زلت أحتاج من أجلها الى ٣ ــ ٤ أمسيات. بالنتائج السيئة للغاية أعني أن القصة تضررت مع الأسف بما فيه الكفاية بسبب طريقة عملي. كان يجب كتابة مثل هذه القصة خلال فترتين، كل فترة تستمر عشر ساعات، مع انقطاع مرة واحدة على الأكثر. وفي هذه الحالة كان من شأن القصة أن تحافظ على مسارها الطبيعي وهجومها الذي كان لها في رأسي يوم الأحد الماضي. لكن ليس لديّ متسع من الوقت لمدة عشر ساعات مرتين. وهكذا يتوجب عليّ أن أحاول عمل أفضل ما يمكن، إذ لا يُجاد عليّ بالأفضل. لكن خسارة أن لا أقدر أن أقرأها عليك، خسارة، خسارة.

١٩١٢/١١/٢٦

هذا الهمّ الأبدي، الذي ما زال لديّ الآن أيضاً، بأن السفرة ستعود بالضرر على قصتي الصغيرة، بأنه لن يكون في مقدوري أن أكتب شيئاً بعد الآن، الخ... وبهذه الفكرة، النظر الى طقس بائس.

١٩١٢/١١/٢٧

فعلاً، فيليس، أجلس هنا وحيداً هكذا في الليل. ومثل أمس واليوم لم أكتب جيداً بشكل خاص... شيء ما يتقلب بشكل قاتم وصابر، ولا يكشف عنه الوضوح الضروري سوى للحظات... واليوم، حيث توقفت الرواية (المفقود) منذ أكثر من أسبوع، والقصة الجديدة تميل ــ حقاً ــ الى نهايتها، لكنها تريد منذ يومين أن تقنعني بأنني أتبع طريقاً خاطئاً، في حين أنه ينبغي عليّ في الواقع أن أتمسك بذلك القرار بثبات أكثر.

١٩١٢/١٢/١

عزيزتي فيليس، بعد إنهاء الكفاح مع قصتي الصغيرة ــ ثمة قسم ثالث، لكن بكل تأكيد آخر قسم (كم أكتب وأنا غير واثق وبأخطاء كثيرة، قبل أن أعتاد على العالم الواقعي) ــ ما زال يجب أن أتمنى لك، بالضرورة، ليلة طيبة يا عزيزتي.

١٩١٢/١٢/١(*)

لدى قصتي الصغيرة وقعت الآن أخيراً في النار بعض الشيء، قلبي

(*) لدى وجود تاريخ واحد لرسالتين، تكون الرسالة الأولى قد نشأت، في الغالب، في الليلة السابقة.

يريد بخفقانه أن يستمر في دفعي الى داخلها، لكن ينبغي عليّ أن أحاول اخراج نفسي منها قدر الامكان، ولأن هذا سيكون عملاً شاقاً وستمضي ساعات قبل أن يأتي النوم، فإنه ينبغي عليّ الإسراع في الذهاب الى الفراش.

عزيزتي، أحب أن أقول شيئاً مرحاً، لكن لا يخطر ببالي شيء طبيعي. كما يبكي على آخر صفحة مفتوحة من صفحات قصتي جميع الأشخاص الأربعة، أو أنهم على الأقل في حالة من أكثر الحالات كآبة.

١٩١٢/١٢/٣

عزيزتي، كان ينبغي عليّ اليوم أن أثابر على الكتابة طوال الليل. كان هذا من واجبي، إذ أنني قبل نهاية قصتي الصغيرة بقليل، وكان من شأن التوحيد ونار الساعات المترابطة أن تفيد هذه النهاية فائدة لا تدانيها فائدة. والى هذا، من يدري فيما إذا كنت سأستطيع الكتابة غداً بعد القراءة التي ألعنها الآن(*). ورغم ذلك فإنني أتوقف، لا أغامر. وبسبب هذه الكتابة، التي لا أمارسها بهذا السياق المنتظم فترة طويلة، تحولت من موظف قد لا يكون نموذجياً لكنه صالح للقيام ببعض المهام الى فزّاعة لرئيسي في العمل. يقيناً لم تكن طاولتي في المكتب نظامية قط، لكنها الآن أصبحت مغطاة بأكوام عالية فوضوية من الأوراق والملفات، ولا أعرف عَرَضاً إلا ما يوجد في الأعلى، أما في الأسفل فإنني أخمّن وجود ما هو مخيف. وأحياناً أظن تقريباً أنني أسمع كيف أُسحق، حقيقةً، من الكتابة من طرف ومن المكتب من طرف آخر. لكن تأتي أوقات أيضاً أوازن فيها نسبياً بين الطرفين، وخاصة عندما أكون قد كتبت بشكل

(*) بتاريخ ١٩١٢/١٢/٤ قرأ كافكا قصة الحكم في أمسية أدبية عامة.

سيء في البيت. لكنني أفقد ـ كما أخشى ـ هذه القدرة تدريجياً (والتي هي ليست أسوأ قدرة في الكتابة).

١٩١٢/١٢/٣

قصتي لا تتركني أنام، وأنت تجلبين لي النوم بأحلام.

ليلة ٤ ـ ١٩١٢/١٢/٥

آه يا عزيزتي، عزيزتي الى ما لا نهاية، لقد تأخر الوقت فعلاً بالنسبة لقصتي الصغيرة، وذلك كما حدست بخوف. ودون أن تكتمل، سوف تحدّق الى السماء حتى ليلة غد.

ليلة ٥ ـ ١٩١٢/١٢/٦ على الأرجح

ابكي، حبيبتي، ابكي، الآن وقت البكاء! إن بطل قصتي الصغيرة قد مات قبل قليل. وإذا كان الأمر يواسيك، فاعلمي أنه قد مات في دعة وسلام ومتصالحاً مع الجميع. والقصة نفسها ما زالت لم تكتمل كلياً، ولم يعد لديّ الآن رغبة حقيقية لها، وسأترك الخاتمة حتى يوم غد. كما أن الوقت قد تأخر كثيراً، وكان لديّ عمل كثير في تخطي ازعاج البارحة. ومن المؤسف أن حالات تعبي والانقطاعات الأخرى وهموم لا علاقة لها بذلك دخلت بوضوح الى بعض مواضع القصة، ومن المؤكد أنه كان يمكن أن تكتب بنقاء أكثر، وفي الصفحات الحلوة بالذات يمكن ملاحظة ذلك. وهذا هو حقاً الشعور الحاد الأبدي؛ أنا نفسي، بقوى الإبداع التي أحسّها فيّ، وبغض النظر كلياً عن قوتها وثباتها، كنت خليقاً في ظروف أكثر ملاءمة أن أنجز عملاً نقياً وقاطعاً ومنظّماً أكثر من العمل الذي أنجزته الآن. وهذا هو شعور لا يمكن لعقل أن يثني عنه، ورغم ذلك طبعاً لا أحد آخر على صواب غير العقل الذي يقول إن المرء لا يقدر أن يحسب حساب ظروف أخرى، كما أنه لا يوجد ظروف أخرى

غير الظروف الواقعة. ومهما كان الأمر، فإنني آمل أن أنهي القصة غداً، وألقي بنفسي على الرواية بعد غد.

ليلة ٦ - ١٩١٢/١٢/٧

اسمعي يا حبيبتي، لقد انتهت قصتي الصغيرة. لكنني لا أرتاح أبداً الى الخاتمة التي كتبتها اليوم، ولا شك أنه كان من المفروض أن تكون أفضل.

ليلة ١٠ - ١٩١٣/١/١١

شكوت إليك اليوم في الفراش عن هاتين الخطوبتين في حديث طويل خليق به ــ يقيناً ــ أن يبدو لك في غاية الوجاهة، والآن لن أجمع بعد كل ما يجب ذكره، وربما كان من الأفضل أن أترك الأمر. أنت، أية خُطبٍ ألقيها عليك وأنا في الفراش! إننا نملك مواهب مختلفة. أنا الخطيب العظيم في الفراش، وأنت كاتبة الرسائل العظيمة في الفراش.

١٩١٣/٣/١ ، الساعة الثانية ليلاً

بضع كلمات فحسب، يا حبيبتي. سهرة جميلة عند ماكس. قرأت قصتي بسرعة جنونية. ثم انبسطنا وضحكنا كثيراً. عندما يسدّ المرء الأبواب والنوافذ في وجه هذا العالم، فإنه يمكن بين الفينة والأخرى خلق مظهر أو تقريباً بداية حقيقة حياة جميلة.

بطاقة بريدية من كافكا الى الناشر كورت فولف:

١٩١٣/٣/٢٥

لا تصدق فرفل! إنه لا يعرف كلمة من القصة. سأرسلها طبعاً برغبة قوية، حالما أقوم بتبييضها.

من يوميات كافكا

١٩١٣/١٠/٢٠

في البيت قرأت الآن «الانمساخ»، وأجدها سيئة. ربما كنت ضائعاً فعلاً، وكآبة صباح اليوم سوف تعود، ولن أقدر على مقاومتها طويلاً، إنها تأخذ كل أمل مني. وليس بي رغبة حتى في كتابة يوميات، ربما لغياب الكثير فيها، ربما لأنه من شأني أن لا أصف دائماً سوى أنصاف أفعال أو ما يظهر أنه أنصاف أفعال بالضرورة، ربما لأن الكتابة نفسها تساهم في كآبتي.

١٩١٤/١/١٩

كره كبير للانمساخ. نهاية لا تُقرَأ. غير كاملة حتى القاع تقريباً. كان من الأفضل كثيراً لو لم أُزعَج آنذاك بسفرة العمل.

من كافكا الى غرته بلوخ(*)

١٩١٤/٤/١٨

لقد أصبت نجاحاً في الأيام الأخيرة بناء على تشجيعك: قصة، وللمناسبة أطول قصة لي، كتبت قبل عام، لكنها الوحيدة أيضاً التي قبلتها نويّ روند شاو، هذه المجلة التي قدمت أيضاً أكثر العروض كرماً(**).

(*) صديقة فيليس باور.

(**) في نيسان على الأرجح وضع كافكا الرسالة التالية الى روبرت موزيل Robert Musil (كاتب مشهور في ذلك الوقت ـ ا. و)، الذي كان يعمل آنذاك في نويّ روند شاو. وقد اقترح موزيل طباعة القصة في المجلة، ←

من كافكا الى غرته بلوخ
١٩١٤/٤/٢٤

لا أدري فيما إذا كان ينبغي عليك أن تنتظري «القصة» بسرور. «الوقاد» لم تعجبك. على كل حال، القصة تنتظرك بسرور، لا شك في

← لكن الناشر صموئيل فيشر رفض نشرها بسبب طولها. ومن الجلي أن كافكا يعني هذا الخلاف بين الاثنين.

السيد الدكتور المحترم!

في هذه المسألة يقع عليّ جور كما يقع عليك. لقد دُرست القصة، وظلت فترة كافية في إدارة المجلة لدراستها من كل ناحية بما فيها الطول، وقُبلت أخيراً بلا شرط، أو بالأحرى بشرط وحيد حققته بأكثر من كفاية، وهو أنه يجوز الانتظار فترة طويلة حتى تنشر. والآن بعد مضيّ أشهر على هذا القبول يُطلب مني اختصار ثلث القصة. إن هذا لأمر غير لائق. دعني أقول الحقيقة، أيها السيد الدكتور المحترم، إذ أنني أعلم أنك تعطيني الحق بشكل كامل: لو كان هذا الطلب قد طُلب مني منذ البداية قبل قبول القصة، كان من شأن هذا أن يجنّبنا الاحراج الذي يُسبّب الآن لك ولي. لكن لم يكن من شأني آنذاك أيضاً أن أختصر القصة، كما أنني لن أختصرها الآن. ولا ريب أنك توافق على هذا. ولا يوجد أية امكانية للاختصار.

بقدر ما أرى لا يوجد الآن سوى امكانيتي تسوية. إما أن يُطبع الفصل الأول وحده من القصة، كما عرضت منذ البداية، وهذا يعني اختصار ثلثي القصة، أو أن تُطبع القصة بكاملها، لكن في وقت متأخر أكثر مما أراد المرء في الأصل، أي ربما في العام القادم. وأنا موافق على كلتا الامكانيتين كلياً وبكل سرور.

المخلص

لكن ربما لا يريد المرء القصة بعد الآن اطلاقاً ويُستخدم الآن، تجاهك أيضاً، هذا الشكل من الرفض المستتر لكن المحكَم. وفي هذه الحالة من شأن المسألة التي سببت لك متاعب أكثر من اللازم، أن تنتهي كلها نهائياً ولا يبقى لي من عزاء سوى أنني لا أحمل أقل ذنب في نشوء هذه المتاعب الأخيرة التي أصابتني أنا أيضاً.

ذلك. وللمناسبة، البطلة تدعى غرته، ولا يمكن القول انها لا تشرّفك، على الأقل في القسم الأول. لكنها فيما بعد، عندما تكبر المصيبة، تنطلق وتبدأ حياة مستقلة، وتترك من يحتاج إليها. إنها قصة قديمة، عمرها أكثر من عام. آنذاك لم أكن أقدّر اسم غرته بعد، ولم أتعلم تقديره إلا مع مسار القصة.

من كافكا الى رينه شيكل

١٩١٥/٤/٧

لا ألحّ أبداً على صدور قريب لهذه القصة، لكنني أرجو اعلامي بأقرب ما يمكن فيما إذا كنتم ستقبلونها أصلاً. واذ أنكم لا تريدون نشر قصة على حلقات، فلا بدّ أن يسبب نشر قصتي صعوبات، وطبعاً أفهم هذا. وحين لا أسحبها رغم ذلك طوعاً، فهذا لسبب وحيد هو أنني حريص بشكل خاص على نشرها.

من كافكا الى ماكس برود

في نحو آب ١٩١٥

هنا المخطوطة. لقد خطر لي فيما إذا كان بالامكان الآن، إذ لم يعد بلاي لدى «الأوراق البيضاء»، محاولة نشر القصة في «الأوراق البيضاء». وسواء لديّ متى قد تنشر، في العام التالي أو العام الذي يليه(*).

(*) بلاي Blei أحد أصدقاء كافكا. نشرت القصة فعلاً في عدد تشرين الأول ١٩١٥ من مجلة «الأوراق البيضاء».

من كافكا الى دار نشر كورت فولف.

١٩١٥/١٠/٢٥

كتبتم مؤخراً أن أوتّومار شتاركه[*] سيرسم صورة غلاف للانمساخ. فأصبت بذعر خفيف، لكنه على الأرجح ذعر زائد عن اللزوم جداً، بقدر ما أعرف الفنان من قصة «نابليون». وإذ أن شتاركه يصمم أغلفة مع صور فعلاً، فقد خطر ببالي أنه قد يرغب في رسم الحشرة نفسها. هذا لا، رجاء هذا لا! وأنا لا أريد الحدّ من دائرة سلطته، وإنما أريد أن أرجو انطلاقاً من معرفتي الأفضل بشكل طبيعي للقصة. إن الحشرة نفسها لا يمكن رسمها. كما أنه لا يمكن اظهارها حتى من بُعْد. وفي حال عدم وجود مثل هذه النية ويكون رجائي، إذاً، مدعاة للسخرية، فإن الأمر يكون أفضل. وسأكون شاكراً لكم كل الشكر من أجل نقل رجائي والتأكيد عليه. وإذا سُمح لي بتقديم مقترحات بشأن صورة، فإنني خليق أن أختار مشاهد مثل مشهد الوالدين وكبير الموظفين أمام الباب المغلق، أو ــ وهذا أفضل ــ مشهد الوالدين والأخت في الغرفة المضاءة، في حين يكون الباب المؤدي الى الغرفة الجانبية المظلمة مفتوحاً.

من كافكا الى فيليس

(بطاقة بريدية؛ ختم الوصول: برلين - ١٩١٥/١٢/٢٤)

الانمساخ صدرت في كتاب يبدو شكله المجلد جميلاً.

من كافكا الى فيليس

(*) مصمم أغلفة كتب.

١٩١٦/١٠/٧

في العدد الأخير من «نويّ روند شاو» ذُكرت الانمساخ ورُفضت بتعليل معقول، ثم جاء: «إن فن سرد كافكا يملك شيئاً المانياً أصلياً». وعلى نقيض ذلك جاء في مقالة ماكس: «ان قصص كافكا هي وثائق يهودية من عصرنا».

إنها حالة صعبة. هل أنا خيّال سيرك على صهوة جوادين؟ مع الأسف انني لست راكباً، وإنما أستلقي على الأرض.

من كافكا الى فيليكس فيلتش
(تسيراو في ١٩١٧/٩/٢٢)

لي رجاء آخر: في الجزء الثاني من كتاب «الاضطرابات المرضية للغرائز والهيجانات» (العادة السرية والشذوذ الجنسي) لكاتبه الدكتور فيلهلم شتكل أو ما شابه (تعرف هذا الفييناوي الذي يقلل من شأن فرويد)، وردت خمسة أسطر عن الانمساخ. إذا كان الكتاب لديك، أرجو أن تنسخها لي(*).

وفي رسالة الى ماكس برود في مطلع تشرين الثاني ١٩١٧ يعود كافكا مرة أخرى الى كتاب شتكل:

في أختي ثمة عنصر غريب ما، من الأيسر عليّ الانصياع له في

(*) فيلهلم شتكل (١٨٦٨ ـ ١٩٤٠ ؛ محلل نفساني وتلميذ فرويد) نشر في عام ١٩١٧ كتاباً بعنوان «العادة السرية والجنسية المثلية/اضطرابات مرضية للغرائز والهيجانات». في فصل «تحليل ذي الجنسية المثلية» يذكر قصة كافكا التي فهمها على أنها تحوّل الى قملة، ويفهم كابوس التحوّل على أنه تحول «ساديّ» على الأرجح.

هذا الشكل. (إن «الخوف على الشخصية»، هذه التهمة التي ألصقها شتكل، مرة، بي وبعدد كبير من المرضى بشكل مماثل، أشعر به فعلاً، لكنني أجده طبيعياً للغاية، حتى وإن لم يساو المرء بينه وبين «الخوف على سلام نفسه»؛ فدائماً يظل الأمل قائماً بأن المرء سيحتاج ذات مرة الى «شخصيته» أو سيحتاج إليها، أي أنه يجب عليه أن يدعها جاهزة). والآن لا أقف بثبات في أي مكان آخر وراء عنصر غريب مثلما أقف وراء أختي. هنا أستطيع الانصياع؛ أستطيع أن أنصاع للوالد، الذي يقع على الأرض (كما انني خليق أن أفعل ذلك برغبة إزاء الواقف معتدلاً، لكن هذا غير مسموح لي).

من كافكا الى دار نشر كورت فولف

(ختم الوارد ١٩٢٢/١٠/٢١)

بالمصادفة علمت من طرف ثالث أن «الانمساخ» و«الحكم» و«قتل الأخ» ترجمت الى اللغة الهنغارية ونشرت عام ١٩٢٢ في كاشاو. والمترجم هو الكاتب الهنغاري، المقيم في برلين، ساندور ماراي. هل كنتم تعلمون ذلك؟ على كل حال أرجو أن تحتفظوا، مستقبلاً، بحق الترجمة الى اللغة الهنغارية الى أديب هنغاري أعرفه جيداً هو روبرت كلوبشتوك Robert Klopstock، والذي سوف يترجم ترجمة جيدة ولا ريب.

جـ - موضوع الانمساخ في التراث

إن موضوع الانمساخ هو موضوع قديم قدم الأساطير والقصص الخرافية، نجده في آداب كثير من الشعوب. والأكثر شهرة في أوروبا هي

«انمساخات» أوفيد Ovid (الذي عاش بين عام ٤٣ قبل الميلاد وعام ١٨ بعده)، والتي نجد فيها انمساخ انسان الى حشرة (عنكبوت). وكافكا يعرف هذه القصة من كتاب مدرسي. والفرق الأساسي هنا هو أن أوفيد يصف عملية المسخ، في حين أن كافكا يعرض حياة ومصير شخص جرى مسخه؛ أو بدقة أكثر: نقطة تحوّل في مصير انسان. لكن المشترك في الحالتين هو كون الانمساخ انمساخ عقوبة. في العصور القديمة نرى أن الآلهة هي القوى المعاقِبة؛ وفي الحكايات الخرافية غالباً ما تكون أقدار مجهولة هي هذه القوى. وهناك انمساخات ذاتية، وانمساخات بدافع انقاذ النفس. وبعض الانمساخات نجدها لدى دانتي ولدى غوته.

وموضوع الانمساخ يأخذ موقعاً مركزياً في الحكايات الخرافية. وغالباً ما يتعلق الأمر بتحول إنسان الى حيوان عن طريق ساحرة، ثم يعاد التحول الى الشكل البشري الأصلي، وتنتهي الخرافة نهاية سعيدة.

وثمة بعض نقاط التشابه بين قصة **الانمساخ** وقصتي «الأنف» و«المعطف» لغوغول. ففي القصص الثلاث نلقى عالماً خالياً من الحب، عديم الرحمة؛ مجتمعاً بيروقراطياً يتصف بالاستلاب، يخضع فيه الفرد ـ جسدياً وروحياً ـ الى عملية إماتة، ولا يستطيع اقامة علاقات انسانية، كما يعبّر كافكا: **الاتصالات الإنسانية المتبدلة دائماً، غير المتواصلة أبداً، والتي لا تصبح ودّية قط**. إن معاناة انعدام الحب تتجسد في التشوّه.

إذا خضع الفرد، ولا سيما جسده، الى الاماتة، فإن كل غريزة تتحول الى طاقة لا نفع منها. وتبدو الحياة الجنسية كموضوع غريب يلحّ من الخارج بطريقة شيئية. وسلطة المجتمع المشوّهة تطابق عجز الفرد عن الحب، هذا الفرد الذي تواجهه غريزته المستلبة مغرية وبعيدة المنال في آن. ويتجلى هذا لدى كافكا في صورة السيدة ذات قبعة ولفاع الفرو، هذه الصورة المعلقة

استراتيجياً كأيقونة. وتأمل غريغور لهذه الصورة يوضح شخصية الفرد التي حكم عليها بالسلبية وحرمت من حياتها الجنسية.

ويقال أن رواية دوستويفسكي، الشَبَه (الدوبل) التي كتبت عام ١٨٤٦، أثرت، بلا ريب وبطريقة محددة يمكن اثباتها، على قصة **الانمساخ**؛ وأن كافكا قد استعار من هذه الرواية «مواضيع مفردة كثيرة»؛ وأن هناك أموراً مشتركة وتشابهاً وتطابقاً بين رواية دوستويفسكي وقصة كافكا.

لكن قراءة كافكا لآثار دوستويفسكي تتجلى في **الانمساخ** كتجاوز لتأثير هذه الآثار عليه.

كما ينطبق هذا ايضاً على رواية دافيد كوبرفيلد David Copperfield (١٨٥٠) لشارلز ديكنز، هذه الرواية التي يدعي كافكا في يومياته أنه اقتدى بها في مخطوطته **المفقود**، إذ كتب: **الوقاد تقليد مكشوف لديكنز، والرواية المخطط لها تقليد أكثر.**

لكن هذه «التأثيرات» على **الانمساخ** تبدو، على وجه الاجمال، مسألة شائكة لا يجوز سحبها على بقية آثار كافكا بشكل مستقيم. إذ أن إبداع كافكا يفوق كثيراً ما صيغ قبله من أدب. وقوانين كتابة كافكا تنكشف بشكل واضح عند تأمل قصة نشوء **الانمساخ**.

د ـ نشوء قصة الانمساخ

١ ـ موضوع التحول والنزاع الداخلي

تمتلئ آثار كافكا بشخوص من عالم الإنسان والحيوان والجماد تحوّل المألوف الى غريب والغريب الى مخيف. ومنذ وقت باكر بحث كافكا عن المجهول في نفسه. وقد كتب في رسالة أن **مفاتيح القاعات الغريبة في**

القلعة الخاصة به تشغله. وقد عكس اتجاه الرؤية هذا كإنطواء على النفس ووجد له الصورة التالية: **اننا نتغلغل في أنفسنا مثلما يفعل خُلد في الأرض، ونخرج من أوكارنا الرملية المطمورة وقد أصبحت أجسادنا بشعورها المخملية ضاربة الى السواد، ومددنا أقدامنا الصغيرة الحمراء المسكينة الى اعلى بشكل جدير برثاء حنون.** ولم يكن من غير المألوف أن يرى كافكا نفسه وقد تحوّل. كتب مرة الى فيليس باور عن صوره في طفولته وصباه: **بصفتي ابناً بكراً أُخذت لي صور كثيرة، وهذا يعني أن هناك سلسلة كبيرة من التحولات. ومن الآن فصاعداً يزيد الحال سوءاً في كل صورة، وسوف ترين ذلك. وفي الصورة التالية لا ألبث أن أظهر كقرد والديّ.** بالنسبة لكافكا يبدو أن الصور تثبت شخصيته على حلقات. **كقرد والديه** يشعر أنه بعيد عن جوهره، غريب عن طبيعته، دون احساس بقيمة الذات. وهنا يظهر تشابه مع فنان التحولات الناجح، القرد روت بيتر، الشخص الرئيسي في قصة **تقرير الى أكاديمية.** بالنسبة لكافكا شخصياً يشمل التحول تغييراً أساسياً في آدميته. بعد أزمة في علاقته مع فيليس باور يبلغها تغييراً كاملاً في موقفه: **انني إنسان آخر غير ما كنت في الشهرين الأولين لمراسلتنا. إنه ليس تحولاً جديداً، وإنما إعادة تحوّل، وإعادة تحول دائمة.** لكن هذه اللحظة الحافلة بالأمل يسحبها كافكا بعد فترة قصيرة في رسالة الى والد فيليس. هنا يؤكد النزاعَ، غير القابل للحل، بين حياته المنشودة ككاتب وحياة عادية داخل أسرة. من ناحية مبدئية جاء في مطلع الرسالة: **إن طبيعتي بكاملها موجهة الى الأدب.** والنتيجة الحتمية لذلك هي بالنسبة له: **أعيش في أسرتي، بين أفضل الناس وأكثرهم عطفاً، غريباً أكثر من غريب.** إن موضوع الغربة هذا هو جزء أساسي من موضوع التحول منذ محاولات كافكا الأولى في الكتابة. ويتجلى ذلك في أول محاولة قام بها لكتابة رواية، وهي «استعدادات زفاف في الريف» التي

كتبها في ربيع عام ١٩٠٧ . إن هذه المخطوطة تصور مخاوف شخص يريد أن يتزوج. ويجري ذلك بطريقة لعبة حل مشكلة على مثال الشخصية الرئيسية رابان Raban، الذي يتوجب عليه السفر الى العروس بتّي Betty المقيمة في الريف، والتي هي **فتاة جميلة متقدمة في السن**.

يكتب هارتموند بيندر: «من هذا المنطلق يجب فهم كل تصرفات الشخصية الرئيسية. إن رابان يفزع بصورة لا شعورية من معاشرة بني البشر الذين يتجسدون في شخص العروس. ويحاول على الدوام أن يجد حججاً لموقفه، اي أنه يحاول لاحقاً تبرير سلوكه: تعبه، وتردده بسبب الطقس في المكان الذي عليه أن يسافر إليه، والمتاعب التي يتوقعها في الريف، وانتقاده لشكل العروس، وخوفه من الانفجار بشكل انفعالي، ومحاولاته الدائمة لتأخير السفر وتعطيله. كل هذا يوضح مقاومته الداخلية ضد بتّي».

من الجلي أن رابان يتواجد في مأزق. وفي النزاع بين رغباته الداخلية والواجبات الخارجية المفروضة عليه يتوق الى حل يتمثل في تحوّل شبيه بالحلم.

وفوق هذا كله، أليس في مقدوري أن أفعل كما كنت أفعل أثناء طفولتي في الأمور الخطرة؟ انني لا أحتاج أبداً الى السفر بنفسي الى الريف، فهذا غير ضروري. بل أرسل جسمي الذي ارتدى ملابسه. وإذا ما ترنح وهو يسير الى باب غرفتي، فإن الترنح لا يدل على خوف، وإنما على انعدامه. كما أن الأمر ليس هيجاناً، عندما يتعثر في خطاه على الدَرَج، عندما يسافر الى الريف وهو ينشج باكياً، ويتناول طعام العشاء هناك وهو ينتحب. اذ أنني أكون في هذه الأثناء مستلقياً في فراشي، مغطى بلحاف أملسٍ بنيّ يميل الى الصفار، معرضاً للهواء الذي يهبّ عبر الغرفة المفتوحة قليلاً. والعربات تسير والناس يمشون في الشارع بتردد على أرض عارية، إذ أنني ما زلت أحلم. والحوذية والمشاة متهيّبون، وكل

خطوة يريدون أن يتقدموا بها الى الأمام، يلتمسونها مني، بأن ينظروا إليّ. وأنا أشجعهم، فلا يجدون عائقاً.

مستلقياً في الفراش أتخذ شكل جُعَل أو خنفس إيار، كما أظن...

... شكل كبير لجُعَل، نعم. ثم فعلت وكأنني في حالة الكُمُون الشتوي، وضغطت أرجلي على جسمي المقوّس. وألثغ عدداً قليلاً من كلمات هي تعليمات الى جسمي المحزن، الذي يقف منحنياً الى جانبي تماماً. قريباً أكون جاهزاً... ينحني وينصرف بشكل خاطف، وكل شيء سوف ينجزه على خير ما يرام، في حين أرقد.

هذا الحلم النكوصي هو، في آن، تخيل طفولي عن التحكم في العالم. وفيما بعد حذف كافكا هذا العنصر في **الانمساخ**، وبهذا أبرز أن غريغور سامسا إنما فاجأه القدر لأسباب لا يعرفها، وإن كان يحمل في نفسه آمالاً خفية تقدّم تحوله بصفته تحقيقاً لأمنيته، وإن كان يثير الدهشة. لقد صيغ لدى رابان بوضوح ما يدخل فيما بعد بوضوح أكثر الى مجال الرؤية: إن متطلبات مجتمع الانجاز والانتاج تخلق ارهاقاً كبيراً الى درجة تدفع معها صاحب العلاقة الى الخروج من المجتمع. ويظل العالم الداخلي لهذا الشخص بلا علاقة مع العالم الخارجي، الذي يبقى عالماً غريباً.

في رسالة الوداع الى خطيبته فيليس باور يعكس كافكا موقف الصراع كنزاع وجود داخلي: **تعرفين أن اثنين في داخلي يتنازعان... وأنا أتألف من نزاعهما.**

كان كافكا يرى الزواج، من طرف، «شيئاً طبيعياً»، ومن طرف آخر بمثابة «إلهاء عن النظر الى المطلق».

يورغن بورن Juergen Born، أحد دارسي كافكا المعروفين، بحث انقسام كافكا فيما يتعلق بنظرته الى الزواج. وهو يرى أن هذا الانقسام انما يعكس مشكلية أكثر شمولاً:

«إن الصراع الداخلي الذي يصفه كافكا في أشكال جديدة دائماً هو، بشكل واضح للغاية، رمز للقوى المتضاربة في نفسه. والمؤكد أن هذه القوى لم تنشأ نتيجة اللقاء مع فيليس، وإنما كانت بالأحرى متجذرة في طبيعته. وقد كتب نفسه مرة الى فيليس أن مواقف النزاع والتناقضات هي من طبيعته **منذ البداية**. إن هذه المواقف والتناقضات تميّز سيرة حياة كافكا، وتتداولها يومياته ورسائله، وتسود في قصصه ورواياته. لكن النزاع الذي أثاره لقاؤه مع فيليس باور ـ النزاع بين الوحدة والعِشرة ـ أصبح ذا أهمية حاسمة بالنسبة له طيلة بقية حياته.

٢ ـ ميتافيزيقية الحيوان

مما يميز تقويم كافكا لنفسه هو أنه يتخذ الحيوان كاستعارة لوصف وضعه. في محاولة قصصية تعرض مشكلية الأنا المنقسمة ومشكلة الاندماج في المجتمع البشري جاء (في اليوميات) عن الشخص الرئيسي في القصة أنه لا يستطيع سوى **مواصلة الزحف... ليس أفضل من حشرة**. إن القصور والنقص يبدوان لكافكا كصفتين رئيسيتين له. وعند قراءته لرسائل كلايست(*) أشّر كافكا تحت ذلك الموضع الذي يذكر فيه الشاعر أن ذويه إنما يعتبرونه عضواً في الجماعة البشرية لا خير فيه. ويعلق بيندر Binder على ذلك، مستشهداً بيوميات كافكا ورسائله الى فيليس، أن كافكا نفسه كان يرى أنه، وهو غير متزوج وغير منتج أدبياً، لا يبدو لأسرته **غريباً، مزدرى، لا نفع فيه** أكثر مما يبدو لنفسه.

(*) هاينريش فون كلايست (١٧٧٧ ـ ١٨١١) أحد شعراء الكلاسيك. مات منتحراً (ا. و).

إن شعور كافكا بالعجز والنقص ألحّ عليه بشكل متزايد في علاقته مع والده، وهو يقارن النزاع مع هذا الوالد بـ **صراع الحشرة، التي لا تلدغ فحسب، وإنما تمصّ الدم على الفور من أجل المحافظة على حياتها**، كما جاء في **رسالة الى الوالد**. ويصرّ كافكا على وصفه السلبي لنفسه رغم أنه يعارض الأحكام الأبوية، إذ أن الوالد لم يكن يتورع عن وصف أصدقاء ابنه **بطريقة رهيبة** بأنهم حشرات، او استشهاده بشكل آليّ بالمثل القائل: «من يرقد مع الكلاب، ينهض مع البراغيث». فلا غَروَ أن كافكا يحسب نفسه أيضاً في عداد الحيوانات. في رسالة الى فيليس وصف نفسه، مرة، بأنه **كلب وفيّ غائب عن الصواب**. و في مناسبة أخرى يشعر أنه **حزين لدرجة طفح معها الكيل تقريباً**، وذلك لأن علاقتهما وصلت الى القاع، ويرى نفسه في وضع حرج لا مخرج منه: **أقع بالأحرى على الأرض بالكلية، مثل حيوان لا يمكن لأحد (ولا لي أيضاً) أن يقوى عليه لا بالنصح ولا بالاقناع، وإن لم يكن في مقدوري الامتناع كلياً عن الطريقتين ولا سيما الأخيرة**. إن كافكا يضع نفسه في الوضع الذي عرضه بشكل خيالي من خلال غريغور سامسا: خارجاً من رباط الأسرة، هو والحيوان سواء، متّبعاً **القسر الذي لا يقاوم لتحقيق الانفراد بالنفس**. إن التداخل، الذي يمكن إثباته بين سيرة حياة كافكا وآثاره، يشير الى أن قصة كافكا **الانمساخ** إنما نقلت وصفاً ذاتياً للمؤلف من مجال مجازي الى تشريح قصصي لعقاب ذات وتحوّل تجويع.

٣ ـ عملية الكتابة

بدأ كافكا كتابة **الانمساخ** يوم السابع عشر من تشرين الثاني عام ١٩١٢ ، معتقداً أنه سيستطيع اتمام هذه **القصة الصغيرة** دفعة واحدة مثلما

فعل مع **الحكم**. وكما تبيّـن، لم ينته من كتابة القصة بسرعة، وإنما حدثت عملية اطالة سبّبت مصاعب له دفعته الى إشارات نقدِية. وفي ليل الكتابة الأول، الواقع بين الأحد والاثنين، أدرك كافكا أنه كان قد استهان بحجم العمل المزمع عليه. اذ أن المدوَّن بدأ في غضون الأيام التالية **ينمو بهدوء ليصبح قصة طويلة**. وفي هذا الوقت، ليلة الرابع والعشرين من تشرين الثاني، كان كافكا غير راضٍ، بعامة، عما كان قد كتبه حتى ذلك الحين. ففي ذلك اليوم، بعد أسبوع من بدء الكتابة، تلى الشاعر القسم الأول المنتهي من **الانمساخ** على اصدقائه في لقائهم الذي كان يجري كل يوم أحد في منزل الكاتب الضرير اوسكار باوم Oskar Baum. والى فيليس كتب كافكا شاكياً بأن **القصة الصغيرة** كانت **خليقة بالتأكيد أن تنتهي غداً** لو لم يكن عليه أن يسافر مساء يوم الاثنين الى رايشنبرغ وكراتساو في الجبال بسبب موعد محكمة يوم الثلاثاء الواقع في ١٩١٢/١١/٢٦[*]. وفيما بعد نسب الى هذه **السفرة اللعينة** بأنها هي السبب في أن **حالات تعبي والانقطاعات الأخرى وهموم لا علاقة لها بذلك قد دخلت بوضوح الى بعض مواضع القصة، ومن المؤكد أنه كان يمكن أن تُكتب بنقاء أكثر. وفي الصفحات الحلوة بالذات يمكن ملاحظة ذلك.**

وهذا يعني أن الشاعر لا يجد متسعاً من الوقت لإنهاء القسم الثاني إلا في نهاية تشرين الثاني. وبعد يومين من عودته من السفرة يذكر الى فيليس أنه **اليوم وأمس لم أكتب جيداً بشكل خاص... شيء ما يتقلب بشكل قاتم وصابر، ولا يكشف عنه الوضوح الضروري سوى للحظات.** بل إن حالة الاستسلام تشتد الى درجة يعلن معها أن المشروع كله قد سار في الاتجاه الخاطئ. إنه يكتب الى فيليس أن **القصة الجديدة تميل ــ حقاً ــ**

(*) كان كافكا ينوب عن «مؤسسة التأمين على حوادث العمال» أمام المحاكم (ا. و).

الى نهايتها، **لكنها تريد منذ يومين أن تقنعني بأنني أتبع طريقاً خاطئاً**. وفي نحو نهاية الأسبوع نرى كافكا مستعداً لإتلاف ما كتبه منذ سفره الى كراتساو. هكذا تزايد يأسه. لكنه يعلن يوم الأحد **إنهاء الكفاح مع قصتي الصغيرة. ثمة قسم ثالث، لكنه بكل تأكيد آخر قسم**. وفي اليوم نفسه يستشعر طاقة جديدة: **لدى قصتي الصغيرة وقعتُ الآن أخيراً في النار بعض الشيء، وقلبي يريد بخفقانه أن يستمر في دفعي الى داخلها**.

ويبدو أن أكثر من نصف القسم الثالث كان قد أنجز حتى هذا الوقت، إذ أن كافكا يذكر في الرسالة نفسها: **كما يبكي على آخر صفحة مفتوحة من صفحات قصتي جميع الأشخاص الأربعة أو انهم على الأقل في حالة من أكثر الحالات كآبة**. وهذا يشير على ما يبدو الى نوبة البكاء التي عصفت بالأخت التي تظهر غضبها بعد مشهد الموسيقى وإلغاء عقد إيجار الغرفة من قبل المستأجرين، وتلحّ على التخلص من **الغول**، ولا تريد بعد الآن أن تحتمل **التعذيب الأبدي**، وتجهش باكية، في حين تستمع الوالدة بلا اهتمام وهي خائرة القوى، والوالد، على العكس من ذلك، يتلقى قناعة الأخت **بعطف وفي تفهم ملفت للنظر**. هذه هي نقطة التحول المفجعة التي تفتتح موت غريغور، ورغبته الشخصية بأن عليه أن يتوارى.

في الليلة الواقعة بين الاثنين والثلاثاء (٢ ـ ٣ كانون الأول ١٩١٢) يستمر كافكا في كتابة القصة. ويوم الثلاثاء يشكو الى فيليس: **عزيزتي، كان ينبغي عليّ اليوم أن أثابر على الكتابة طوال الليل. كان هذا من واجبي، إذ انني قبل نهاية قصتي الصغيرة بقليل، وكان من شأن التوحيد ونار الساعات المترابطة أن تفيد هذه النهاية فائدة لا تدانيها فائدة**.

وبسبب أمسية أدبية مساء الأربعاء (١٩١٢/١٢/٤) انقطع كافكا عن العمل من جديد. وفي ليلة الخميس ـ الجمعة (٥ ـ ١٢/٦) استطاع كافكا

أن يُعْلم فيليس: **ابكي، حبيبتي، ابكي، الآن وقت البكاء! إن بطل قصتي الصغيرة قد مات قبل قليل. وإذا كان الأمر يواسيك، فاعلمي أنه قد مات في دعة وسلام ومتصالحاً مع الجميع. والقصة نفسها ما زالت لم تكتمل كلياً. ولم يعد لديّ الآن رغبة حقيقية لها وسأترك الخاتمة حتى يوم غد. كما أن الوقت قد تأخر كثيراً، وكان لديّ عمل كثير في تخطي ازعاج البارحة.**

كانت الأمسية الأدبية، التي تلى فيها كافكا قصة **الحكم**، قد منحته شهادة بأنه أصبح كاتباً. لقد سرت **الحكم**، أثناء التلاوة، في دمه بمعنى الكلمة وحركت مشاعره حتى اغرورقت عيناه بالدمع، كما حدث أثناء تلاوته الأولى للقصة على أصدقائه. ورغم كل هذا، فإن الأمسية الأدبية كانت تمثل ازعاجاً لإنتاجه. لقد قَطعت سلسلة الالهام، كما كانت هذه السلسلة قد قُطعت سابقاً نتيجة ازعاجات أخرى. كافكا يشكو هذا الى فيليس، ويتابع مقدماً وصفاً عاماً لموقفه الكتابي، هذا الموقف الذي تخلّ به الوظيفة والتزامات أخرى وتجزّئه: **هذا هو حقاً الشعور الحاد الأبديّ؛ أنا نفسي، بقوى الإبداع التي أحسّها فيّ، وبغض النظر كلياً عن قوتها وثباتها، كنت خليقاً، في ظروف أكثر ملاءمة، أن أنجز عملاً نقياً وقاطعاً ومنظّماً أكثر من العمل الذي أنجزته الآن.**

كان كافكا يركّز، قبل كل شيء، على بطله غريغور سامسا الذي بموته تنتهي القصة الأصلية التي تهمّ كافكا. لكن كان ثمة ملحق لم يكتب بعد، هو الخاتمة. عن هذه الخاتمة يكتب كافكا في ليلة الجمعة ـ السبت (٦ ـ ١٢/٧): **اسمعي حبيبتي، لقد انتهت قصتي الصغيرة. لكنني لا أرتاح أبداً الى الخاتمة التي كتبتها اليوم، ولا شك أنه كان من المفروض أن تكون أفضل.**

وبعد عام وجد كافكا القصة كلها سيئة. وفي مطلع عام ١٩١٤ كتب في اليوميات: **كره كبير للانمساخ. نهاية لا تقرأ. غير كاملة حتى القاع تقريباً. كان من الأفضل لو لم أُزعَج آنذاك بسفرة العمل.** إنه حكم قاتل، ولا سيما فيما يتعلق بخاتمة هذه القصة. وكما هو حال كل شيء لدى كافكا، فإنه ينبغي موازنة هذا القول بأقوال أخرى في أوضاع أخرى من الحالات النفسية. إن كافكا يكتب، مثلاً، عن قراءته للانمساخ لدى صديقه ماكس برود: **سهرة جميلة عند ماكس. قرأت قصتي بسرعة جنونية.** المضايقات ونقصان التركيز تتراجع، في لحظات مُسعِدة، أمام النشوة والانفعال كما يستشعرهما كافكا لدى القراءة. إن الفن يساعد في التغلب على قوى الاستلاب التي تدخل من عالم الحياة اليومية الى الالهام والمخيلة. بصفته غير مشارك يتخلص غريغور من ضروب القسر، و«كينونته» الأخرى تبعده دائماً أكثر عن المادي والأرضي. و«موته الطبيعي» يلغي **الحشرة** التي تتراءى من زاوية النظر البشرية **غولاً**، لكن هذا الموت يبيح في خاتمة القصة وجود وعي قريب من غريغور، ومنفصل عن وجوده التجريبي، ينهي سرد القصة، مثلما تراقب جهة ما واقع الحياة وتلتقطه؛ وهذا الأمر أطلق عليه كافكا فيما بعد مفهوم **مراقبة الفعل**، واعتبره مركزاً للوعي الفني.

٤ ـ حدث الابداع

لم يكتب كافكا بناء على خطط دقيقة، بل كان عالم تصوراته يتخصّب عبر فترات زمنية طويلة في الغالب. وبعد تجارب معينة يعرض هذا العالم نفسه فجأة أمام عين كافكا الداخلية بوضوح كبير وفي نوع من الرؤى، فيعمد الشاعر الى التدوين بتركيز وخلال فترة قصيرة، إذ كان يبدو

له أن تحقيق مقاصده الفنية الحقة لا يتم له سوى بهذه الطريقة.

وبالنسبة للانمساخ ـ هذه القصة التي خطرت له **في البؤس في الفراش** وألحّت عليه في أعماق نفسه ـ كان ثمة تصورات وقت واضحة تطوف في ذهنه: **كان يجب كتابة مثل هذه القصة خلال فترتين زمنيتين، كل فترة تستمر عشر ساعات مع انقطاع مرة واحدة على الأكثر. وفي هذه الحالة كان من شأن القصة أن تحافظ على مسارها الطبيعي وهجومها الذي كان لها في رأسي يوم الأحد الماضي.**

إن قصة **الانمساخ** تستحضر موقفاً أساسياً قائماً ظهر بحدة نتيجة تجارب معينة عاشها كافكا. إن **البؤس** الذي كان يشعر به، كان يعود الى التوترات التي نشأت في العلاقة مع فيليس والى المشكلية الأعمق التي يعبر عنها في بعض رسائله لها أيضاً، عندما يدعي عن نفسه مثلاً أنه لم يعد صالحاً لا للزواج ولا للأبوة، وفي الوقت نفسه يكره هو ووالده **بعضهما بعضاً** ببسالة. والأم تعتني، وهي تنتحب، بالابن الذي كان مشدوهاً جداً من رسائل فيليس، لدرجة أنه اختلق لنفسه «إثبات لعنة». وقد كتب ماكس برود رسالة الى فيليس طلب فيها أن تعذر حساسية كافكا «المرضية».

وكان السبب المباشر لنشوء **الانمساخ** هو حدث مشؤوم: غياب رسائل من فيليس، هذا الغياب الذي فسره كافكا على أنه إعراض الحبيبة عنه. وكان لهذا الحدث أفق ذو إشكال، حيث أن الوظيفة المزعجة بدت غير ذي جدوى طالما أن الزواج من فيليس أصبح ممتنعاً. إن كراهية الأب، والشكاوى إزاء فيليس، و«المواساة الحكيمة» من قبل الأم المهمومة، كل هذا يزيد التوتر الداخلي، ويدفع الشاعر لأن يقوم على الفور بوضع لعبة خيالية لحل المشكلة.

إن تخيلات كافكا خلال فترة الإبداع في عام ١٩١٢ تدور حول

النزاع في العلاقة بين الأب والابن، وحول مشكلة الزواج المرتبطة بهذا النزاع. وفيما بعد حمل كافكا طويلاً خطة نشر القصص الثلاث **الحكم** **والانمساخ** **والوقّاد** في مجلد واحد بعنوان **الأبناء**. ولم تتحقق هذه الخطة أثناء حياة كافكا، كما لم تتحقق خطته الثانية بجمع قصص **الحكم** **والانمساخ** **وفي مستعمرة العقاب** في مجلد واحد بعنوان عقوبات(*).

إن قصة **الانمساخ** التي بُدِئ بكتابتها بعد الانتهاء من كتابة **الحكم** **والوقّاد**، تقوم من جديد بمراجعة شروط حياة تحت ظروف متبدلة. هنا يجري ابتداع أن الوالد قاد متجره الى الإفلاس، وأن على غريغور، باتخاذه مهنة، أن يقوم بدور الأب كعائل للأسرة. إن التغيير لافت للنظر: العمل لم يعد يضطلع به الوالد، وإنما يجب على الابن نفسه أن يقوم به. هنا يأخذ كافكا، إذاً، في خياله، شيئاً على عاتقه؛ وقياساً على ذلك، يشك أيضاً بقوة الوالد المطلقة (تخيّل الافلاس). وفعلاً يذلّل غريغور الموقف المهني، بل ويعيل الأسرة. لكنه الآن لا يفشل بسبب معارضة الوالد، وإنما بسبب النتائج النفسية الاجتماعية لحياة مهنية مستلِبة وبسبب **العلاقات غير الودية قط والتي لا تصبح علاقات إنسانية أبداً**. هنا أيضاً يجري إثبات العجز عن العيش حياة مدنية عادية، لكن هذا العجز يُعلَّل بأسباب أخرى غير الأسباب التي أعطاها الوالد حتى الآن. (وهو يكتب، يمرّ كافكا بتجربة جديدة عن نفسه وعن العالم). وبعد فشل هذا المشروع الجديد لعضو عامل في المجتمع، يجري الآن تطوير بديل هو حياة الاعتزال. في هذا الشكل من الحياة تصبح استعارة الطفيلي، الحشرة، هي البنية الأساسية المنظَّمة: كافكا يجرب في هذه الاستعارة الكبرى ما قد يكون من شأنه أن يحدث إذا ما تخلص من

(*) تحققت الخطتان بعد وفاة كافكا بنصف قرن. والمجلدان موجودان دائماً في المكتبات الالمانية (ا. و).

جميع الالتزامات الاجتماعية التي لا تطاق، ويعيش ذاته وحدها وتخيلاته. إنه يدفع دور الكاتب الى أقصى طرف، إذ يسلبه امكانياته في الكسب والاتصال. ونهاية هذه اللعبة قاتلة مثلما هي نهاية لعبة المتجر؛ إن الوالد ينطق هنا حكمه بالإدانة كما نطقه في **الحكم**، وغريغور سامسا يقبل هذا الحكم هنا مثلما يقبله جيورج بندمان هناك.

وإذا ما أُوجزت القصتان بشكل مبسّط، فإنه يمكن صياغة التجربتين المتخيَّلَتين كما يلي: إذا بقيت في البيت، واستلمت المتجر، وتزوجت، فإنني لن أقوى على ذلك قط، وسيُقضى عليّ من قبل الوالد (**الحكم**). وإذا حاولت إذاً، بدلاً عن ذلك، أن أتخذ مهنة خارج البيت، فإنني - صحيح - أقوى على ذلك، لكنني أهلك من النتائج (**الانمساخ**، قبل حدوث الانمساخ). وإذا بقيت إذاً، بدلاً عن الحالتين، راقداً على الكنبة في البيت - كما كان كافكا يسمّي ذلك دائماً - وأروح أتخيل رغباتي ومخاوفي، فإنني أهلك بسبب ذلك (عاقبة الانمساخ).

إن امكانيات مشروع المخيلة لحياة موفقة وسعيدة كانت تمثل نقطة جذب خاصة بالنسبة لكافكا. صحيح أن ألعابه الأدبية لحل المشكلات لا تقدم قرارات عملية، لكنها تظهر هذه المشكلات للعيان وتوضحها. وكان حدث الكتابة الناجح يغري الشاعر أحياناً بأن يرى فيه نوعاً من أنواع الحياة الموفقة. يعترض ناقد قائلاً: «لا يوجد سبب يدعو الى تمجيد مثل هذا التنقيص للحياة». إن مثل هذا التقييم يتعلق بفهم المرء للأدب ومدى استخدامه عملياً. ولا شك أن العرض الفني لنزاعات الحياة والكشف الجذري الذي تقوم به طاقة تَصَور وتشكيل فائقة يظلان جديرين بكل إعجاب. لقد وضع كافكا الحياة اليومية والشعر، الواقع والخيال، الرعب واللعب، في نزاع لا يزول كحقيقة مقابلة لحياة عصر أعاق مجتمعُه الشاعرَ فرانز كافكا عن أن يحيا الحياة.

٥ ـ الطباعة الأولى

حتى قبل انتهائه من كتابة القصة قرأ كافكا القسم الأول منها على أصدقائه في ٢٤ تشرين الثاني ١٩١٢ . ولم يسمع الأصدقاء بقية القصة إلا في الأول من آذار ١٩١٣ .

وبإلحاح من ماكس برود أرسل كافكا مخطوطة **الانمساخ** الى الناشر فولف في ١١ نيسان، واقترح عليه إصدار كتاب بعنوان **الأبناء** يضم **الحكم** **والوقّاد** **والانمساخ**. وفي ١٦ نيسان قبل الناشر هذا الاقتراح. لكن كافكا تردد بعد ذلك في موضوع النشر.

في شباط ١٩١٤ وجّه الكاتب المشهور روبرت موزيل Robert Musil دعوة الى كافكا للمشاركة في العمل في صحيفة «نويّ روند شاو» التي كان كافكا يقدّرها. وفي هذه الفترة كان كافكا يفكر بترك الوظيفة وبراغ والانتقال الى برلين والعمل في الصحافة. لكن فرصة الانطلاق المرجوّة هذه أخفقت؛ وسحب ناشر الصحيفة، صموئيل فيشر، موافقته على نشر **الانمساخ** بسبب طول القصة.

وفي عام ١٩١٥ أرسل كافكا المخطوطة الى مجلة فايسّن بلتّر (الأوراق البيضاء)، التي نشرت القصة كاملة في عددها الصادر في تشرين الأول ١٩١٥ ، لكن دون أن تعطي كافكا فرصة لقراءة تصحيح بروفة الطبع، فخرجت القصة مليئة بالأخطاء. وفي الشهر نفسه حصل كافكا، بشكل غير مباشر، على جائزة أدبية نقلها له كاتب معروف آنذاك هو كارل شترنهايم كان قد حصل عليها بنفسه. وقد أعطى شترنهايم جائزته الى كافكا تقديراً لقصة **الوقاد** وقصة **الانمساخ**. وعلى الفور أبدت دار نشر

فولف اهتمامها من جديد، وبدأت بطبع **الانمساخ** دون إبطاء، وصدرت القصة قبل نهاية تشرين الثاني، وذلك في سلسلة «يوم القيامة». وشاهد كافكا بروفة التصحيح وصححها بنفسه. واهتم بمصير قصته فيما بعد وتلقيها. والجدير بالذكر أنه رفض النقد الايجابي وقَبِل النقد السلبي.

ولم ينفذ كافكا خطته بإصدار **قصص الحكم والانمساخ وفي مستعمرة العقاب** في مجلد واحد تحت عنوان **عقوبات**، وذلك لأنه كان مهتماً بشكل خاص بإصدار **الحكم** في كتاب مستقل.

وصدرت طبعة ثانية لقصة **الانمساخ** في عام ١٩١٨ ، وذلك دون تصحيح من قبل كافكا، فجاءت تحوي «تصحيحات» خاطئة.

٦ ـ ظروف السكن

كان لدى كافكا تصورات دقيقة للغاية عن الأمكنة التي تجري فيها أحداث قصصه. في قصة **الحكم**، مثلاً، يوجد بوضوح **علاقات** من سيرة حياة كافكا: موقع المنزل، والمنظر الذي يقع تحت نظر جيورج بندمان **من النافذة الى النهر والجسر والروابي التي اكتست بخضرة خفيفة على الضفة الأخرى**. وفيما بعد حاول الشاعر أن يوضح هذه العلاقات لنفسه. لكن المظهر الخارجي للمنزل (**أحد المنازل المنخفضة المبنية بشكل غير متين**)، وموقع الشقة (**في الطابق الثاني**، بحيث أنه يمكن أن تلقى التحية على جيورج **من الشارع**)، وتوزيع الغرف، يبيّن أنه جرى هنا تعديلات كبيرة على شقة عائلة كافكا حتى تصبح شقة لعائلة بندمان. إذ أن حكم أخت كافكا التي قالت: **إنه منزلنا**، يستنكره الشاعر بالكلمات التالية: **عجبت كم أساءت فهم المكان وقلت: «لا بد إذاً أن يكون الوالد مقيماً في بيت الخلاء»**. إن قصة **الحكم** تتبع، إذاً، مبدأ تنظيمياً فيما يتعلق

بتشكيل المكان خاصاً بها يُخضع العناصر من السيرة الذاتية الى نظام جديد.

أما قصة **الانمساخ** فإنها تلتزم بالظروف الحقيقية بدقة أكثر فيما يتعلق بالأسرة والشقة. لا بل أن الشاعر زاد على ذلك، وقال عن قصته لأحدهم: «ماذا تقول عن الأشياء الرهيبة التي تحدث في بيتنا». وقد كتب، فيما بعد، أحد النقاد: «في **الانمساخ** بالذات أجرى كافكا موازيات مع أوضاع من السيرة الذاتية أكثر مما فعل في أي أثر أدبي آخر له».

تتألف أسرة سامسا من الأب والأم والابنة والابن (والخادمة آنّا، وقد يمكن إضافة الطبّاخة لو لم يكن وجودها في القصة أمراً مشكوكاً فيه). وكانت أسرة كافكا تطابق أسرة سامسا في عدد الأفراد المقيمين في البيت. إذ كانت أخت كافكا إلّي قد تزوجت، وفالّي كانت مخطوبة وتزوجت بعد أسابيع من كتابة القصة. وبهذا لم يكن قد بقي في بيت هرمان كافكا من البنات سوى اوتلا.

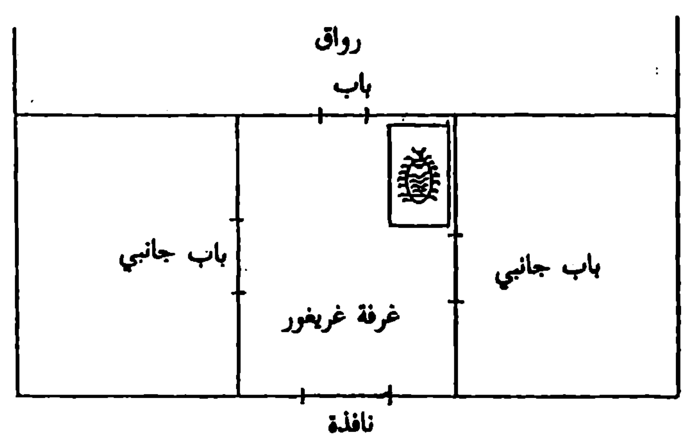
وهناك جزئيات واقعية أخرى. فغريغور سامسا يزاول (ص ٣٢٨) جزءاً من مهنة والد فرانز كافكا. فقد كان هرمان كافكا يسافر خلال الأسبوع في طول مملكة بوهيميا وعرضها، يزور زبائنه ويبتاع سلعاً لمتجره. ويذكر غريغور في البداية **خدمته التي دامت خمس سنوات** (ص٣٣٠ س٨)، وكان فرانز كافكا، أثناء كتابته **الانمساخ** قد أمضى خمس سنوات في وظيفته في مؤسسة التأمين. وكانت أسرة سامسا تسكن، بعد انهيار المتجر **قبل خمس سنوات** (ص٣٥٦ س١٠)، في **الشقة الجميلة** (ص٣٥٠ س٢٠) التي كان غريغور قد هيأها لها **في شارع شارلوتن، وهو شارع هادئ ولكنه شارع من شوارع المدن** (ص٣٥٩ س١٦). وهذا يطابق سكن أسرة كافكا، بعد نقل المتجر، مدة خمس سنوات أيضاً في شارع

نيكلا، الذي هو أيضاً شارع من شوارع المدن كلياً. وغرفة غريغور سامسا **التي يسكن فيها منذ خمس سنوات** (ص٣٥١ س ١٧) تطابق غرفة فرانز كافكا الحقيقية: في أبوابها الثلاثة، وأثاثها البسيط: منضدة، سرير، طاولة مكتب، **الخزانة العتيقة الثقيلة** (ص٣٦٣ س١٤)، وقبل كل شيء **الكنبة التي لا يستغني عنها** (ص٣٦٥ س٥). لكن المنظر الخارجي يختلف بين الحالتين. فبدلاً من النظر الى نهر مولداو وضفافه ينظر غريغور سامسا من نافذة غرفته الى **الجانب الآخر من الشارع الضيق** (ص٣٣٣ س١٣)، **حيث كان في ميسور المرء أن يرى في وضوح جزءاً من البناء المواجه الرمادي القاتم ــ كان مستشفى ــ الطويل على نحو لا نهائي، والمنقّط بصفوف نوافذه المنتظمة** (ص٣٤٢ س١٧ - ١٩)، **والذي كان دائبه دائماً أن يلعنه بمجرد أن تقع عيناه عليه** (ص٣٥٩ س١٥)، رغم أن غريغور، بزيادة انمساخه وتناقص قوة بصره، **لم يعد يراه أبداً** (ص٣٥٩ س١٥)، وأصبح يخيّل **إليه أن نافذته تطل على أرض مقفرة اتحدت فيها السماء الرمادية والأرض الرمادية على نحو يمتنع معه تمييز احداهما من الأخرى** (ص٣٥٩ س١٧ - ١٩).

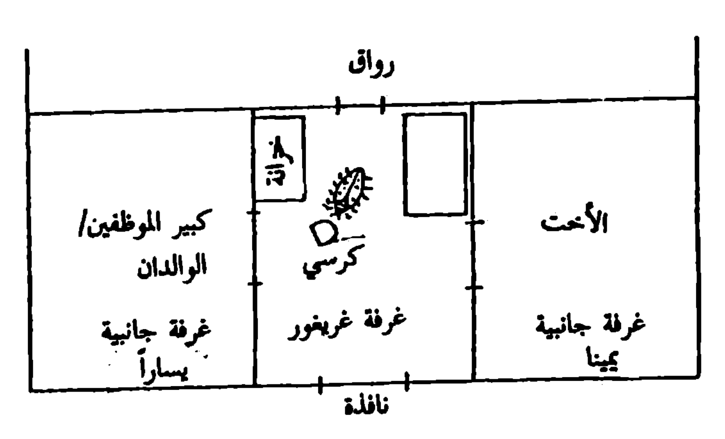
إن مبدأ الابداع الفني يغيّر هنا بشكل واضح محيط كافكا المألوف. والواقع الحقيقي يخضع لإرادة عرض تزيد قوة رمز المنظر من النافذة، هذا الرمز الذي يشير الى القنوط وانعدام المخرج.

وفيما يتعلق بتوزيع الحجرات في شقة سامسا، نلاحظ وجود ثلاثة مواقع حاسمة لغريغور تحدد علائق المكان الأخرى.

الموقع الأول هو وضع غريغور في الفراش في بداية القصة (ص٣٢٧ - ٣٣١).



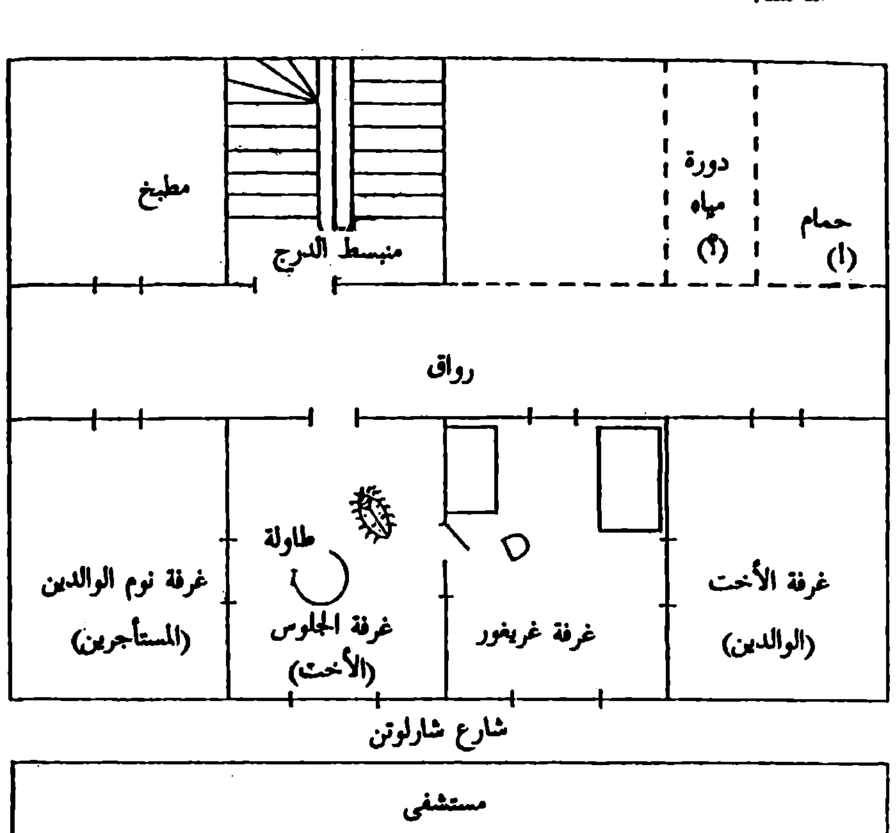
والموقع الثاني هو وضع غريغور الذي سقط من الفراش، والذي يسمّي الحجرتين المجاورتين: **الغرفة اليسرى والغرفة اليمنى** (ص٣٣٥ س٢١ + ٣٣٦ س ٢).



والموقع الثالث هو موقع غريغور الواقف الى مصراع باب حجرته والذي يستطيع أن ينظر عبر غرفة الجلوس الى الرواق، بل حتى الى منبسط الدرج وبداية السلّم (ص٣٤١ ـ ٣٤٢). وبعد ذلك يتحرك غريغور قليلاً

الى داخل حجرة الجلوس (ص٣٤٥)، فيطرده والده منها في قسوة لا تعرف الرحمة (ص٣٤٧ س٥).

من هذا الموقع الى مصراع الباب تتوضح الآن ظروف سكن أسرة سامسا:



إنها ضرورة فنية بالنسبة لكافكا أن يمنح غريغور من موقعه المراقِب نظرة شاملة نوعاً ما الى الأحداث الجارية. ولهذا السبب قام أيضاً بتغيير

توزيع الغرف في منزل هرمان كافكا. فغرفة فرانز كافكا الحقيقية كانت، كما كتب الى فيليس، **غرفة عبور أو بالأصح شارع موصّل بين غرفة الجلوس وغرفة نوم الوالدين**؛ أما في منزل سامسا، فإن الشاعر يخلق مدى نظر لغريغور الذي يظل دائماً سجين غرفته، باستثناء بعض محاولات الفرار. وغرفة الجلوس وغرفة نوم الوالدين تمثلان بالنسبة لغريغور هروباً من غرفته يسمح له بالاطلاع على الأحداث في المنزل.

٧ ـ تلقي القصة الأول

كتب القاص والناقد كازيمير إدشميد Kasimir Edschmid(١٨٩٠ ـ ١٩٦٦) مقالة في صحيفة يومية صادرة بتاريخ ١٩١٥/١٢/١٩ عبّر فيها عن اكتشافه نزوع كافكا الى العلويّ، وقال أن كافكا يُدخل الأعجوبة بشكل موضوعي، وكأنها شيء مألوف كلياً، الى حدث القصة. «إن المندوب التجاري المتجول غريغور سامسا يستيقظ في فراشه كحشرة ضخمة. الأعجوبة تأتي كعذاب. والعذاب قائم منذ بدء القصة، ولا يحتاج الى تعليل. والتشويق موجود، ولا يزول حتى آخر لحظة».

وكانت المقالة النقدية الثانية بقلم الكاتب إويغن لوفنشتاين Eugen Loewenstein (١٨٧٧ ـ ١٩٦١)، الذي كان يعرف كافكا شخصياً. وجاء في هذه المقالة التي نشرت بتاريخ ١٩١٦/٤/٩: «إن الكتاب هو مشكلة أب كلياً. إذ أن ما من تجربة من تجارب الطفولة تعادل في أهميتها بالنسبة للشاب والرجل فرانز كافكا أهمية علاقته بوالده، هذه العلاقة التي

تعبّر عنها الاسطورة الاغريقية عن الملك أوديب خير تعبير. فبالنسبة للصبي الصغير يظهر والده كأقوى المخلوقات وأكثرها مقدرة. وفيما بعد تظل خلجات من الحنان والعداء أيضاً ضد الوالد قائمة الى جانب بعضها بعضاً، وغالباً ما تسبّب اضطرابات في الحياة الغريزية. وكل ما نراه في قصة حياة غريغور سامسا كقدَر محتوم، يمكن أن نعزوه الى هذا الخط الذي يعالج موضوع الانفصال عن الوالد. إنها الشكوى القديمة التي تبعث الحزن والأسى في النفوس، شكوى ابن يعجز عن تدبير أموره مع والديه، ويعاني أشد المعاناة من ذاته وأسرته، فتتكثف لديه كل هذه المعاناة الى تخيّل حشرة. إنه يهلك نتيجة الخضوع المأساوي وتقييمه للجهات السلطوية تقييماً لا تستحقه، عندما يرفع شخص الوالد الى مرتبة المرَدَة، ويرتاع من العلاقات مع أسرته، ويغالي في تقدير سلطة كبير الموظفين. ويمكن اعتبار غريغور في عداد أولئك الناس الذين يحملون معهم غرفة الأطفال طوال حياتهم، ولا يقدرون على إيجاد طريق يحررهم من هذا الضيق.

لكن موهبة كافكا تقيه من الغرق في هذه الفكرة من جانب واحد: إنه من المثير بشكل خاص الكشف عن التناقض الكامل بين الابن والأسرة. في الانمساخ ثمة انمساخان في الحقيقة. الأول هو الانمساخ الجسدي للمندوب التجاري المتجول. لكن روح هذه الحشرة ـ الإنسان تظل روحاً نبيلة حتى نهاية حياتها. والثاني هو انمساخ الأسرة روحياً. وفي حين تُظهر هذه الأسرة في البداية بعضاً من الخُلق الظاهري، فإنها تهبط في نهاية القصة الى الدرجة نفسها التي تهبط إليها الخادمة العامّية. ومن جسد الأخت الناضر تومض أنانية بشعة وحشية لروح شريرة. هنا خيبة الأمل الساطعة، وهناك الانمساخ الداخلي المؤلم لإنسان يعاني».

ومؤرخ الأدب أوسكار فالتزل Oskar Walzel (١٨٦٤ ـ ١٩٤٤)

وضع قصة كافكا في سياق أدب العجائب، ونشر عنها مقالة بعنوان «المنطق في العجائب» بتاريخ ١٩١٦/٧/٦ ، جاء فيها:

«مع الجملة الأولى يلقي كافكا قارئه في عالم العجائب: **حين أفاق غريغور سامسا من أحلام مزعجة، وجد نفسه وقد تحوّل في فراشه الى حشرة ضخمة.** لكن بعد أن يقدّم لنا ما لا يُصدَّق (بأن إنساناً يتحول الى خنفس روث في لمح البصر)، لا يستخدم كافكا في القصة أية اعجوبة أخرى. وكأن القصة بكاملها مجرد تقريب سلسلة ختامية منطقية من الادراك حسياً شرطها الأول هو: لو كان من الممكن أن يتحول إنسان الى خنفس روث... وكافكا يعرض خطوة خطوة ما يجب أن ينتج بالضرورة عن هذا الشرط في الظروف التي مرّت فيها حياة هذا الإنسان حتى الآن، من اكتشاف الحالة الجديدة وغير المألوفة، ومن حالة نفسية يُحَسّ فيها بالهموم الصغيرة للحياة اليومية أكثر مما يُحسّ برعب الوضع الجديد، الى إدراك المصيبة إدراكاً تدريجياً وتأثيرها الرهيب على الأسرة، الى تقدم حالة الانمساخ الى حيوان، الى الوعي القاتل أن المرء إنما قد أصبح عبئاً لا يطاق على الوالدين والأخت، الى القرار بالموت جوعاً من أجل تخليص الذات والآخرين من كل هذا العذاب، وحتى الموت. ولدى كل خطوة تخطوها القصة، ينظر كافكا الى الواقع بكل دقة. وهو يزاوج الأعجوبة مع مراقبة دقيقة وثاقبة للحياة الواقعية، ويمنح الأعجوبة مصداقية أكبر، إذ يضعها في محيط واقعي من أصغر الأمور في الحياة اليومية. إن كافكا لا يستخدم الأعجوبة سوى مرة واحدة، ويحافظ على انطباعات الواقع بشكل يحسده عليه أصحاب المذهب الطبيعي في الأدب.

وبسخرية لاذعة تنتهي القصة. لقد مات الغول أخيراً، وأزيلت بقاياه. ويشعر الأب والأم والأخت بالخلاص، يجودون على أنفسهم بيوم طيب،

يقومون بنزهة، ويضعون خططاً للمستقبل. إن شاعر رقة القلب والشفقة، مؤلف **الوقّاد**، يُظهر للعالم في المرآة وجه العالم عديم الشفقة».

ماكس برود (١٨٨٤ ـ ١٩٦٨) نشر في عدد تشرين الأول ١٩١٦ من مجلة «اليهودي» (التي كانت تصدر في برلين وفيينا) مقالة بعنوان «أدباؤنا والطائفة» اعتبر فيها **الحكم والوقاد والانمساخ** «وثائق يهودية من عصرنا»، وذلك رغم أن كلمة (يهودي) لا ترد في أي من هذه القصص.

والكاتب روبرت مولّر Robert Mueller (١٨٨٧ ـ ١٩٢٤) انتقد **الانمساخ**، أيضاً في تشرين الأول ١٩١٦، وكتب عنها أنها «تملك شيئاً ألمانياً أصلياً».

وفي رسالة الى فيليس هزأ كافكا من اعتبار برود آثار صديقه «وثائق يهودية»، في حين يرى غيره أن فيها «شيئاً ألمانياً أصلياً».

وليس بدون سخرية يكتب كافكا: **إنها حالة صعبة. هل أنا خيّال سيرك على صهوة جوادين؟**

والناقد هوغو فولف Hugo Wolf نشر مقالة في نيسان ١٩١٧ في مجلة تصدر في فيينا، ألمح فيها، كأول ناقد، الى تفسير اجتماعي نفسي، فكتب: «مندوب متجول مسكين يثير الرثاء، داعية لقيم أكثر بعد عنه من الغولدنات القليلة التي يكسبها شهرياً؛ كاهنَ دينٍ لا يؤمن به؛ عبدَ صاحب عمل يزدريه، إلا أن عليه أن يتفانى في سبيله؛ ترساً تافهاً في تركيبة يمقتها لأنها لا تدعه يعمل عملاً مفيداً؛ علماً أنه يحس إنسانيته لأنه فتيّ ومتعطش للحياة... هذا المندوب المتجول يستيقظ ذات صباح في فراشه كبقّة. إن الانمساخ يمكن فهمه، إذ في الحيوان المثير للنفور يتجسد بلاء كل أولئك المحرومين من حقوقهم الذين تخلى عنهم القدَر، والذين لا يملكون نقطة سكون لا في الداخل ولا في الخارج، ويضطرون الى قضاء كل ليلة في

فندق آخر من أصغر درجة، نزل بهم البؤس بحيث لم يعودوا يحسّون الحشرة التي ترافقهم والتي يشعرون بوجودها كأمر بديهي».

وهناك أحكام استهجان على **الانمساخ**. فقد نشرت مقالة غفل من التوقيع، جاء فيها: «يُعرض الانمساخ بهدوء وحذق، لكن بشكل ممل وضعف مخيلة».

والقاص والرسام ألبرت غيترسلو (١٨٨٧ - ١٩٧١) كتب: «الفظيع يوجد في كل إنسان... إن الحشرة غريغور هو وحده إنسان حق. إنه بريء ويعاني. إنسان (المعطف) الذي يقول عنه ديستويفسكي أننا جميعاً خرجنا منه».

ومما يبدو هنا ذا أهمية هو الإشارة الصحيحة الى غوغول وديستويفسكي، اللذين تأثر بهما كافكا.

الناقد كارل شتورك (١٨٧٣ - ١٩٢٠) اعتبر كافكا «كاتباً يصف دائماً الإنسانَ المنعزل، المنفصل عن المجتمع، لكن الذي يحس هذه العزلة كذنب». ثم يُتبع الناقد حكمه بأن «فكرة انمساخ غريغور سامسا الى حشرة ضخمة إنما نشأت من نطاق التفكير هذا. إذ أن هذا الانمساخ يتمّم الابتعاد عن المجتمع، كما أنه يفضي الى حياة كئيبة خارج كل ارتباط بشري».

وفي عام ١٩٢١ كتب ماكس برود مقالة بعنوان «الشاعر فرانز كافكا» أثرت على الدراسات عن كافكا في عشرينات القرن العشرين. في هذه المقالة يذكر برود قصة **الانمساخ** في اطار موضوع المحكمة لدى كافكا: «في كل مكان في شعره نجد عروش قضاة، وتنفيذ اعدامات. في **الانمساخ** يحوّل كافكا الإنسانَ غير الكامل الى حيوان، الى حشرة».

في كتاب عن تاريخ الأدب الألماني للكاتب ألبرت سورغلز (١٨٨٠

ـ ١٩٥٨) جاء عن شعرية كافكا: «توضع الأشياء والأحداث في نوع من أنواع أرض الحلم. وصحيح أن هذه الأرض تأخذ صورة الواقع الخارجية تماماً، لكنها تسمح بأشياء أو أحداث خرجت على قوانين الزمان والمكان، السبب والنتيجة، الامكانية والأرجحية؛ هذه الأشياء والأحداث ليست موجودة لذاتها، وإنما كإشارة ومثال لمعنى... غريغور سامسا، في الظاهر مخلوق يثير القرف يسبب لأسرته اضطراباً وارتباكاً ومتاعب، لكنه في الباطن نفس حنونة طيبة القلب، تتسلل أخيراً من العالم بصمت، كما جاء في **الانمساخ**. أو أب ـ حقيقي أم سماوي؟ ـ يحكم على ابنه البريء بالموت غرقاً، كما جاء في قصة **الحكم**.

فيلي هاس Willy Haas (١٨٩١ ـ ١٩٧٣) أحد معارف كافكا وناشر مجلة «العالم الأدبي»، وهي مجلة أدبية هامة، كتب دراسة عن الرواية البوليسية ذكر فيها وجود «تواز غريب» مع **الانمساخ وفي مستعمرة العقاب والمحاكمة** لكافكا، مع أن «عوالم» تقع بين الصنفين الأدبيين. ويرمي هاس من هذه المقارنة الى الأخذ بالفهم الواقعي لآثار كافكا.

طريقة فهم ذات طبيعة مغايرة كلياً قدّمها هلموت كايزر Hellmuth Kaiser (١٨٩٣ ـ ١٩٦١)، إذ كتب مقالة في عام ١٩٣١ بعنوان «جحيم فرانز كافكا/ تفسير نفسي لتخيلاته العقابية»، درس فيها **الانمساخ** بطريقة التحليل النفسي. ويكمن منهج هذا الناقد في الكشف عن الأسباب الكامنة للظروف النفسية الواضحة في القصة. إن النص يعتبر هنا، إذاً، وثيقة عن غرائز الشاعر الذي تبدو نزاعاته قد تحولت الى أدب. كتب كايزر: «إذ أن لا بدّ لكل ظاهرة مميزة داخل الشعر أن يكون لها سببها النفسي في روح الشاعر. ولا يجوز النظر الى شيء جوهري باعتباره سمة عارضة لطبيعة أو بيئة». ويتابع كايزر: «تصف القصة الصراع بين الابن والأب، كما ينبثق من صراع أوديب. ويتألف هذا الصراع من مرحلتين، في الأولى تجري الأمور

لصالح الابن، وفي الثانية ينتصر الأب على الابن. وبين المرحلتين يقع الانمساخ كحدّ أو ـ الأصح ـ كحدث يقلب معنى التطور.

وطبعاً لا يعني الانمساخ ـ إذا نظرنا إليه من الناحية البسيكولوجية ـ حدثاً خارجياً، وإنما هو تحوّل داخلي لاتجاه الغريزة. إنه نوع من أنواع عقاب الذات بسبب التطلع الى منافسة الأب، هذا التطلع السابق للتحول».

فالتر بنيامين Walter Benjamin (١٨٩٢ ـ ١٩٤٠) يتحدث عن «عالم الآباء» وعن «الأُسر العجيبة لدى كافكا»، هذه الأُسر التي تعيش الحيوانات في كنفها. ويُبرز بنيامين: «ليس بدون سبب يستيقظ غريغور سامسا كحشرة وهو في منزل أهله بالذات». ومن الثابت بالنسبة لبنيامين أن إنسان هذا العصر يشعر أن جسمه الخاص به قد أصبح غريباً عنه. «يفلت منه، معادٍ له. قد يحدث أن يستيقظ الإنسان ذات صباح، وقد تحوّل الى حشرة. الغربة ـ غربته ـ أصبحت تحكمه». ويرى بنيامين أن غريغور سامسا إنما يمثل «تشوهات عصرنا»، هذا العصر الذي يتصف فيه الإنسان بالاستلاب أكثر من أي عصر آخر.

هربرت تاوبر Herbert Tauber كتب في عام ١٩٤١: «الحدث المزدوج ـ استلاب وهلاك غريغور وفشل الأسرة ـ هو حدث واحد في الواقع. إن الانمساخ ممكن لأن عالم غريغور يخلو من الحب. في مثل هذا العالم وحده الذي لا يعرف سوى المظاهر يمكن أن يحدث شيء ظاهري في مثل هذه الفظاعة، وهذا يعني: هنا فقط يحصل الظاهريّ على أهمية حاسمة هكذا بحيث تؤدي الى هلاك الكائن.

إن المقدمات النفسية للقصة تظهر بأكبر شكل مباشر في وضع كافكا الخاص داخل أسرته. لقد كان كافكا يتطلع أقصى ما يتطلع الى حياة لم تكن بالنسبة لوالده شيئاً آخر سوى حياة الحشرة في القصة. وفي شعوره

بعدم جدواه، وفي انعدام التواصل بين عالمه وعالم أقاربه، كان لا بدّ لكافكا أن يشعر بتفاهة وجوده. وعلاقته مع والده، التي هي مزيج من الاعتراض والاحترام، تعبّر عن نفسها بوضوح في المقاطع التي استشهد بها ماكس برود من رسالة موجهة من كافكا الى والده(*). ورغم شعوره بالذنب، كان يحق له الحصول على الحب الذي لا يستطيع أن يحيا بدونه. وهذا ما أعطى الظلال الكثيرة لهلاك الحيوان المحزن.

إن التمزق يؤدي الى الهلاك بشكل لا يرحم. وما من انسحاب الى مجال منفصل عن الجسدي. ولا يمكن للحشرة أن تكون حيواناً من باب السخرية وإنساناً في الباطن. إن غريغور يهلك نتيجة عمق عواطفه العصيّة على التصوير».

وقد اختتمت مقالة هذا الناقد تلقي قصة **الانمساخ** حتى الحرب العالمية الثانية.

وبعد الحرب وضعت دراسات جديدة عن كافكا من قبل بعض الكتّاب الألمان المقيمين في المنفى والمهجر. وكان للتقييم الذي قدّمه الفيلسوف غونتر أندرس Guenther Anders أهمية خاصة. فقد كتب في عام ١٩٤٧ مقالة بعنوان «فرانز كافكا ماله وما عليه» انطلق فيها من تعدد تفسيرات نصوص كافكا. وهو يعزو هذا التعدد الى «عدم الحسم»، ويقول إن «عدم الحسم يأخذ في الأدب دائماً شكل تعددية التفسير»... عدم الحسم إزاء الظروف الاجتماعية والسياسية. ويرفض أندرس اعتبار كافكا «قديساً أو «حالماً» أو «رمزياً» أو «صانع أساطير»، وإنما يعتبره «شاعراً واقعياً يكتب قصصاً شعرية»، ويوضح واقعيته بمثال **الانمساخ**:

(*) المقصود رسالة الى الوالد (ا. و).

«ليست الأشياء والأحداث في حد ذاتها لدى كافكا هي التي تثير القلق، وإنما حقيقة أن شخوصه تتقبلها كما تتقبّل أشياء وأحداثاً عادية، أي بهدوء ودون انفعال. إن ما يجعل القراءة تثير الارتياع هكذا، ليس كون غريغور سامسا يتحول الى حشرة، وإنما كونه لا يرى في هذا التحول شيئاً يثير الدهشة، بل حدثاً كأنه حدث يومي مألوف. إن العالم يحافظ على شدة صوته التي لا تتغير. وحقاً، ما من شيء يثير الدهشة مثل البساطة وعدم الاندهاش اللذين يقفز بهما كافكا الى القصص التي هي الأكثر إثارة للدهشة».

ومما يكتبه أندرس: «لأن غريغور سامسا يريد أن يعيش كفنان، فإن العالم (الشاطر، المهذب) يعتبره حشرة قذرة: إذاً يستيقظ غريغور سامساً في الانمساخ كحشرة تحب أن تلتصق بسقف الحجرة».

فالتر سوكل Walter Sokel نشر مقالة بعنوان «الانمساخ: تمرد وعقاب»، استنتج في نهايتها الافتراض التالي: «من المؤكد أنه لم يكن من شأن الانمساخ أن يحدث في أية حالة من كلتا الحالتين التاليتين: لو لم يكن غريغور يكنّ عداءً للعمل الوظيفي والرئيس فيه، أو لو استطاع أن يحرر نفسه من هذا العمل، مجاهراً بالتمرد ودون مراعاة لوالديه. ويمكن التعبير إيجابياً عن هذه الفكرة هكذا: إن الانمساخ يخلق تضارباً في نفس غريغور. هذا الانمساخ يمثل الواسطة بين الرغبة في التمرد والميل الى عقاب هذه الرغبة في الحال. لكن قبل كل شيء يقي الانمساخ غريغور من إدراك الذات. وواحدة من أكثر حالات القصة لفتاً للنظر هي فقدان كل فضول لدى غريغور للاهتداء الى أسباب انمساخه. إنه لا يريد أن يعلم هذه الاسباب، وإنما أن يترك الموضوع كله دون متابعة إن أمكن. ولهذا السبب وحده يبدو الانمساخ حدثاً يستغلق على الفهم ولا يُدرى كنهه. لكن حين يصف الشاعر، في بداية القصة، رغبة غريغور في التمرد، هذه الرغبة التي

تُكبت فيما بعد ويُقضى عليها تحت وطأة الخوف والشعور بالذنب، فإنه يفتح لنا المدخل الى مكنون الانمساخ. ومفتاح العمل الفني هذا يكشف عن القصة كوصف تعبيري (من التعبيرية) لحادثة أو صدفة من الصدف التي هي ليست، بمعنى نظرية فرويد، مجرد مصادفة أبداً. مثل هذه المصيبة تبدو بالنسبة للضحية في القصة وللقارئ غير المتعمق حدثاً خارجاً عن المعقول وغير متوقع، حدثاً مبالغاً فيه ولا معنى له. لكن عند دراسة حياة الضحية بدقة، فإنه يتبين أن «الحادث» إنما يقوم بدور محدد كلياً فيها. في هذا «الحادث» تجد قصة العدوانية والذنب المستترة ذروتها الظاهرة. العدوانية والذنب يتّحدان ويتجلّيان بتمييز في القَدَر الذي يصيب ويُهلك من يهمل النظر بصراحة الى التناقض في داخله والتحكم فيه.

وعالم الأدب بنّو فون فيزه Benno Von Wiese يقول إن الانمساخ لا بدّ أن يكون «استعارة لموضوع فكري». وانطلاقاً من هذه المقولة حاول ادموند إدل في عام ١٩٥٧ أن يفسر معنى هذا «الانمساخ الغريب والمثير للرعب» كـ «توجّه الى عالم الفكر»، وأن يختصر موت غريغور بتعبير «ما هو نبيل يزول، وما هو حَشَري يبقى». ويتابع إدل: «ثمة إشارات الى أن المقصود في غريغور سامسا، كما هو الحال في **فنان جوع**، هو وجود ينتمي في جوهره الى العالم الروحي، الذهني، وليس الى العالم المادي».

والناقد هلموت ريشتر Helmut Richter قدّم أول محاولة لتفسير آثار كافكا على أساس ماركسي. وفي حالة **الانمساخ** وصل عام ١٩٦٢ الى النتائج التالية:

«إن المشكلة الرئيسية في القصة هي الانمساخ: غريغور سامسا يتحول من عضو عامل في المجتمع البشري الى حشرة محكوم عليها بالتطفل، من عائل لذويه الى عبء عليهم.

وبهذا تكون وظيفة الانمساخ قد توضحت. إنسان أخفق في مهمته

الإنسانية ينمسخ، فيصبح لزاماً عليه أن يتخذ خارجياً شكل حشرة كشكل ملائم لحياته. وبهذا يصبح سلوك ذويه معه مبرراً ليس لأسباب خارجية فحسب، وإنما داخلية أيضاً. إذ أن سمات وشكل هذا المخلوق عديم الجدوى لا تسمح بسلوك آخر اطلاقاً. إن كافكا لا يحاكم الأسرة على تصرفها إزاء غريغور، إزاء حشرة لا يمكن للمرء أن يشعر حيالها سوى بالاشمئزاز والازدراء. ولا شك أن هذه الصورة لإنسان يتفادى العمل إنما تحتوي على عنصر من عناصر تجربة اجتماعية. ومن الواضح أنه يُنظر الى غريغور بأعين عالم لا يحدد قيمة الفرد إلا حسب الفائدة المادية التي يمكن أن تُجنى منه».

هاينز بوليتسر Heinz Politzer (١٩١٠ ـ ١٩٧٨) نشر في عام ١٩٦٢ أول دراسة باللغة الانكليزية تشمل تفسيرات لمجموع آثار كافكا، وذلك تحت عنوان «فرانز كافكا/أمثولة وتناقض». في هذا الكتاب الضخم وضع بوليتسر الشاعرَ كافكا تحت أضواء التناقضات وتعدد التفسيرات. وفي الطبعة الألمانية يكتب بوليتسر عن **الانمساخ**:

«تأخذ **الانمساخ** مكاناً خاصاً بين قصص الحيوان التي كتبها كافكا، وذلك لأن غريغور يظل إنساناً رغم انمساخه الى حيوان. لا بل أنه يكتشف في نفسه، وهو حيوان، نزوعاً الى الأسمى ظل خافياً عليه وهو إنسان. في حين أن الموضوع في عالم كافكا الخرافي إنما يدور حول حيوانات مؤنسنة. وغريغور لا يعكس أبداً الجو الإنساني متنكراً، كما يفعل القرد في **تقرير الى أكاديمية** أو الفأرة في **يوزفينه، المغنية**. وإذا كان كافكا يبغي أن يرسم في **الحشرة الضخمة** استعارة لحياته الخاصة به، فإنه طمس بنفسه ملامح هذا الرسم، بأن بدا مصرّاً باستمرار على أن الحشرة لا تصور مندوباً تجارياً متجولاً، وإنما هي أيضاً هذا المندوب غريغور سامسا في شكل متبدّل. ومنذ البداية تتزايد صدمة الانمساخ كون غريغور يتلقّى هذا الانمساخ بطريقة

تفكير عقلانية لإنسان متوسط عادي. كما أن نَفَقَه أقرب الى موت بشري من أن يريح أعصاب القراء؛ إن الحشرة تقضي على نفسها بنفسها، وتُذَكِّر - في هذا الخضوع - بإعدام جيورج بندمان لنفسه. وليس هذا التذكير من قبيل المصادفة.

لقد قسّم كافكا القصة بشكل واضح الى ثلاثة أقسام. يعرض القسم الأول منها علاقة غريغور بمهنته، والثاني علاقته بأسرته، والثالث علاقته بنفسه. ونموذج هذا التقسيم لا يبدو مشوشاً، وذلك فقط لأن الأجوبة التي تقدمها هذه الفصول، كل فصل على طريقته، على السؤال عن سبب انمساخ غريغور لا تكفي لتوضيح قدَره الغريب. ورغم كل تناسق ودقة، فإن القصة لا تفضي الى شيء. والنهاية التي أعطاها كافكا لها لم تستطع أن تقنعه».

فالتر سوكل Walter Sokel كتب دراسة ثانية بعنوان «من ماركس الى الأسطورة: مشكلة استلاب الذات في قصة **الانمساخ** لكافكا»، قدم فيها تفسيراً يلخص التفسيرات الايديولوجية التي عرفتها هذه القصة:

«إن قصة **الانمساخ** مثال متميز على صبغ كافكا للتفكير المجرد بصبغة الأسطورة. إذ أن هذه القصة تجعل استلاب الذات، هذا المفهوم المركزي في تاريخ الأفكار الحديث، يصبح حدثاً بكل معنى الكلمة. إن المندوب التجاري غريغور سامسا يستيقظ ذات صباح، فلا يعرف نفسه. يرى نفسه كحشرة ضخمة، وبعد ذلك يراه الآخرون أيضاً هكذا، ولا يعود يوجد سوى في هذا الاستلاب. وفي الوقت نفسه يشير استلاب الذات، المصوَّر كحدث حقيقي، الى علائق أفكار ليست ذات قيمة جوهرية بالنسبة لتفسير القصة فحسب، وإنما تبيّن الى أي مدى مدهش يبدو شعر كافكا كنقطة تقاطع للتيارات الفكرية في عصرنا.

من الجوهري في مفهوم الاستلاب، كما أخذه فويرباخ وماركس من المثالية الألمانية وقاما بتعديله، هو ناحية اللاوعي. إن الإنسان غريب عن نفسه ما دام أنه لا يدرك جزءاً هاماً من أعماله نفسه ونتائجها. هذا النوع من الاستلاب هو بالذاتِ المبدأ الذي يقوم عليه قسم هام من شعر كافكا. وربما كانت قصة الانمساخ أوضح مثال على تصوير استلاب الذات كإسقاط للميول الباطنية للشخص الرئيسي في القصة ورغباته وأشواقه ومخاوفه. هذا الباطن يُحجب عن وعي صاحبه، الذي تروى القصة من زاوية نظره، وبالتالي عن وعي القارئ؛ هذا الباطن يُبعد من الوعي. وتبعاً لذلك يبدو هذا الباطن ظاهراً، كحدث خيالي لا يدرى كنهه، يظل مبهماً، وينزل بالشخص من الخارج.

إن الانمساخ يلبّي رغبة غريغور بالتخلص من عمله البغيض. لكنه لا يلبّي هذه الرغبة إلا بثمن هائل هو إنسانية غريغور. لنتذكر التعبير الذي كتبه ماركس الشاب ومفاده أن ـ من خلال استلاب الذات للعامل الصناعي في الرأسمالية ـ الحيواني يصبح الإنساني، والإنساني يصبح الحيواني. وإذ أن الحرية هي من «الوظائف الإنسانية»، فإن وظائف غريغور الإنسانية تعترضه ـ بتحوله الى حشرة ـ كشيء حيواني. لكن غريغور، مثله مثل العامل الذي يتحدث عنه ماركس، ليس حراً حقاً حتى في شكله «الحيواني». إذ أنه لا يمكن للحيوان أن يكون «حراً». ولأن «حرية» غريغور الجديدة حرية حيوانية، فإنها لا تستطيع أن تعبّر عن نفسها إلا بصورة سلبية. لقد تحرر غريغور من عمله الوظيفي، وطرد مندوب الشركة، كبير الموظفين. لكن هذه الحرية لا تجدي شيئاً. فهي مجرد زحف على السقف والجدران. وهي ليست نشاطاً موجهاً الى هدف: إنها غير خلّاقة، ولذا فهي ليست حرية إنسانية.

بانمساخه الى حشرة لا يفعل غريغور شيئاً سوى استبدال عبوديته في العمل بالانعزال في الأسرة.

إن غريغور هو مكتسب المال في الأسرة. ولا يعدّ ابناً وأخاً إلا بدور ثانوي. أما دوره الأساسي فهو العمل على زيادة المال، وهو بعمله الذي يعود عليه باستلاب الذات يُمَكّن والده من جمع رأس مال متواضع. إن وجود غريغور لا يملك، إذاً، بصورة رئيسية، قيمة سوى بصفته وسيلة لتوريد المال، مثلما هو العامل عند ماركس، هذا العامل الذي لا يقام له وزن إلا كوسيلة «لتوريد السلع». وطبعاً ما زالت أسرة سامسا غير موجهة «رأسمالياً» كلياً، كما هو الحال مع الشركة. فيها، على كل حال لدى الأم والأخت، ما زال ثمة علاقات إنسانية ـ عائلية قائمة الى حين، يبدو فيها غريغور كابن وأخ أيضاً، وليس كمصدر دخل فقط. ويتوضح هذا كل الوضوح عند مقارنة سلوك الأم والأخت في اليوم الأول للانمساخ مع سلوك الأب.

إن وقت العمل هو ضمير سامسا وأخلاقه، هو روحه الى حد ما. وبكلمات من لوكاش هو «الشكل الحاسم في وجوده كذات وكإنسان». إن بنية الحدث لإسطورة السرد في قصة كافكا تبيّن بكل وضوح أن سامسا يكفّ عن كونه إنساناً تماماً عندما يفوته سماع قرع جرس الساعة المنبهة الذي يشير الى وقت العمل، وذلك لأنه يقاوم في اللاوعي تأدية العمل. وبتعبير أكثر دقة: إن سامسا يكفّ عن أن يظهر كإنسان. إذ أنه، في وعيه، يظل إنساناً. لكن هذا الإنسان ليس إنساناً من كل ناحية، وإنما فقط كإنسان عمل. أما القسم الآخر لآدميته، إرادته العفوية، وأحاسيسه الحقيقية، وذاته الحقة، فإنها تقاوم ضد قسر العمل وترفض المشاركة. ومن منظور نظام العمل الذي خضع له غريغور، يظهر هذا القسم الآخر من آدميته كمتطفل غير إنساني. ما لا يدع نفسه يُصنَّف ضمن قسر العمل، يظهر كحشرة.

إن استلاب الذات «انسلاخ». وهذا هو حدث أسطوري معروف في الأساطير.

وبالتالي فإن انمساخ غريغور يمثل أَسْطَرَة استلاب الذات بالمعنى المزدوج لكلمة «اسطورة». فأولاً يعفي غريغور نفسه من المسؤولية التي تطلبها الحياة العملية، يعفي نفسه بأن يهرب الى مجال الأسطورة، حيث لا يترك القَدَر والخارق للطبيعة وما لا يُسبر مجالاً حاسماً للتصرف البشري. لكن الانمساخ يمثل ـ ثانياً ـ أَسطرة استلاب الذات بمعنى شعري ـ أرسطوي، وذلك بأن يحوّل استلاب الذات كمفهوم الى استلاب الذات كحدث مجسّم وواقع مُبتدَع... حدث قصصي، أي أسطورة.

وكتب إلياس كانتّي (الحائز على جائزة نوبل في عام ١٩٨١): «أبدع كافكا قصة **الانمساخ**. كتب شيئاً لم يستطع بعد ذلك أن يتفوق عليه قط، وذلك لأنه لايوجد شيء من شأنه أن يتفوق على **الانمساخ**، التي هي واحدة من الآثار الأدبية القليلة العظيمة والكاملة في القرن العشرين»[*].

١٩٨٣/١٩٨٧ بيتر بايكن

Peter Beicken

(*) هذه الدراسة هي موجز لكتاب بعنوان «فرانز كافكا: الانمساخ ـ ايضاحات ووثائق»، وهو مخصص لتلاميذ المدارس الثانوية، ويقع في ١٧٦ صفحة (منذ نهاية خمسينات القرن العشرين أصبحت نصوص كافكا من مقررات الدراسة في المدارس الثانوية الالمانية).

٢ ـ الحيوان الغريب و«ذات» الانسان

آ ـ الاستلاب الحديث و«قانونه»

إن باكورة شعر كافكا **استعدادات زفاف في الريف**، التي كتبها في عام ١٩٠٦/١٩٠٧ ، تعكس أولاً عملية استلاب مجتمع العمل والمدينة الكبرى الحديث. البطل ادوار رابان (اسم فني لكافكا) يقف في شارع مدينة كبرى، وهو ينوي الذهاب الى محطة القطارات. السماء تمطر. سيدة على الناحية الأخرى للشارع **نظرت إليه الآن. فعلت ذلك بلا مبالاة، وربما لم تنظر سوى الى المطر المتساقط أمامه**. وفي الصيغة الثانية لهذا النص جاء عن هذه السيدة: **بدت لسائر العابرين غريبة دون قصد، وكأن ذلك بقانون.**

إن كافكا الشاب لم يكن يفهم، إذاً، تحت كلمة **قانون** شيئاً آخر سوى سلطة الأحداث الجماعية المجهولة، هذه السلطة البعيدة عن إرادة وقصد الفرد، والتي تقصي البشر عن بعضهم بعضاً. هذه السلطة تمثّل هنا من خلال **العمل**، من خلال الوجود في **المكتب**، الذي يفصل الإنسان الى مجالين، مجال العمل والمجال الشخصي. وهذا ما يتبيّن بوضوح من نسق أفكار رابان الذي يلي ذلك مباشرة: **وفكر: لو كان في مقدوري أن**

أحدثها بالأمر، فلن يكون من شأنها أن تعجب. إن المرء يعمل في المكتب بشكل مبالغ فيه، حتى أنه يصبح متعباً أكثر من اللازم، بحيث لا يستطيع أن يتمتع جيداً بعطلته. لكن المرء لا يحصل من خلال أي عمل على حق بأن يعامَل بحب من قبل الجميع؛ لا بل إن المرء يصبح وحيداً، غريباً كلياً، ومجرد موضع فضول. وطالما تقول المرء بدلاً من أنا، يكون الأمر لا شيء ويمكن للمرء أن يتلو هذه القصة، لكن حالما تعترف لنفسك أنك هو هذا الشخص، فإنك تُطعن حقاً وترتاع.

هنا يظهر مفهوم «المرء» كما جاء عند هايديغر فيما بعد. كما نلمح هنا إشارة الى **القانون** الذي ينقله كافكا فيما بعد الى **مكاتب** سلطات المحكمة وسلطات القلعة في روايتي **المحاكمة والقلعة**. إن غربة هذه السلطات الرسمية إزاء ك، الذي يريد الدفاع عن **ذاته** إزاء هذه السلطات، إنما تقوم على أن هذه السلطات إنما تخضع لقانون مجهول بالنسبة لها نفسها، يرغمها على التصرف بلا مبالاة إزاء الـ أنا والوجود الشخصي؛ لا بل على حماية نفسها أمام هذه الأنا، لأن هذه الأنا خليقة أن **تمزق حقاً** المنظمة الرسمية. إن السلطات تمارس قسراً لا مهرب منه، وذلك لأن كل شيء يجري تحت قوانين سارية جماعية غير فردية، حتى خلجات الحب التي تبدو شخصية وتخضع للقوانين البيولوجية والنفسية العامة، وحتى الأفكار الذهنية التي تقف أيضاً تحت شروط انعكاس نفسية ومنطقية عامة.

إذ يعي رابان هذا الانقسام بين المرء والأنا، ويتساءل عن **ذاته**، يشعر أنه مطعون حقاً ويرتاع. إذ علامَ يمكن لأناه أن تقوم، عندما يتوجب عليه أن يضحي بكل شيء في سبيل **العمل الوظيفي**، إذ أن كل شيء تابع لهذا العمل. وليس صحيحاً أن كافكا لم يصور سيادة الوجود الوظيفي هذه سوى في **المحاكمة** مثلاً أو في **القلعة**. ففي هذا النص الشعري الأولي

يستشعر رابان كافة وقائع الحياة كقوى غريبة جماعية، مجهولة، يخافها، تجري بشكل آلي لا معنى له، وتظل بالنسبة له غريبة وغير مفهومة، ولا يستطيع أن يدخل إليها سوى بنفس كارهة أكبر ما تكون الكراهية. إن ذروة المهزلة المروّعة في هذا النص تكمن في أن هذه الكراهية إنما هي موجهة بالذات **ضد استعدادات الزفاف** الخاصة به، ضد سفره الى عروسه في الريف.

ب ـ «الحشرة» رابان

من هذا التوتر المتطرف بين امرئ يسود كل شيء وأنا لا قاع لها ترى نفسها مطعونة ينشأ الآن في رابان نسق أفكار يؤدي الى بؤرة تحولات الحيوان الغريبة لدى كافكا:

وفوق هذا كله، أليس في مقدوري أن أفعل كما كنت أفعل أثناء طفولتي في الأمور الخطرة؟ إنني لا أحتاج أبداً الى السفر بنفسي الى الريف، فهذا غير ضروري. بل أرسل جسمي الذي ارتدى ملابسه. وإذا ما ترنح وهو يسير الى باب غرفتي، فإن الترنح لا يدل على خوف، وإنما على انعدامه. كما أن الأمر ليس هيجاناً، عندما يتعثر في خطاه على الدَرَج، عندما يسافر الى الريف وهو ينشج باكياً، ويتناول طعام العشاء هناك وهو ينتحب. إذ أنني أكون في هذه الأثناء مستلقياً في فراشي، مغطى بلحاف أملس بنيّ يميل الى الصفار، معرضاً للهواء الذي يهب عبر الغرفة المفتوحة قليلاً. والعربات تسير والناس يمشون في الشارع بتردد على أرض عارية، إذ أنني ما زلت أحلم. والحوذية والمشاة متهيّبون، وكل خطوة يريدون أن يتقدموا بها الى الأمام، يلتمسونها مني، بأن ينظروا إليّ. وأنا أشجعهم، فلا يجدون عائقاً.

مستلقياً في الفراش أتخذ شكل جُعَل أو خنفس ايار، كما أظن...... شكل كبير لجُعَل، نعم. ثم فعلت وكأنني في حالة الكُمُون الشتوي، وضغطت أرجلي على جسمي المقوّس. وألثغ عدداً قليلاً من كلمات هي تعليمات الى جسمي المحزن، الذي يقف منحنياً الى جانبي تماماً. قريباً أكون جاهزاً... ينحني وينصرف بشكل خاطف، وكل شيء سوف ينجزه على خير ما يرام، في حين أرقد.

إن **الذات** تكتسب، إذاً، تفوقاً على الجسم والبشر والجمادات، عندما تتخلى عن وجودها البشري، وتتحول الى حيوان. لكن هذا الشكل للوجود، الشكل الحيواني - قبل البشري، الذي كان يبدو له وهو طفل كإمكانية منقذِة فيما يتعلق **بالأمور الخطرة**، لا يكتسب مثل هذا التفوق إلا لأنه يتواجد في حالة **حلم**، حالة كمون شتوي. إنه غائب عن سائر التأملات والجهود البشرية، **يرقد**، ويستطيع وهو في مثل هذا النوم الحلمي أن يقود الجسم والبشر، بل وحركة المرور في الشارع، بطريقة تسمح لهم بأن **لا يجدوا عائقاً**. إنها، إذاً، ليست قيادة منطقية، وإنما هو تنظيم حر لا واعي تختفي أمامه كل العوائق بنفسها. هنا يتم التوصل الى الانعتاق من سيادة المرء المخطِط، سيادة **العمل الوظيفي، والأمور الخطرة**. وهناك مشهد مماثل في رواية **القلعة**: **ونام ك... واختفى الوعي المزعج، وشعر أنه حر... وكان كأنه حقق بهذا نصراً كبيراً... لقد أحرج سكرتير... من قبل ك وهو نائم... هل كان الأمر كفاحاً؟ لم يكن ثمة عائق جدّيّ.**

وطبعاً ليس هذا سوى إمكانية تخيلية. وهي لا تؤدي في **القلعة** الى النصر الحقيقي، وإنما الى هزيمة **ك**، الذي تفوت عليه، بهذا النوم بالذات، أكبر إمكانية يعرضها عليه أحد موظفي القلعة أثناء هذا الحلم. إن النصر الحقيقي لا يكمن في استبعاد الوعي، وإنما في توحيد الوجود الحر اللاواعي مع الوجود المنظم، المخطَّط الواعي.

لذا فإن هذه الإمكانية الحالمة لا تقدَّم في **استعدادات الزفاف** أيضاً سوى كتأمل عابر لرابان ثم تُترك مرة أخرى. فلا ريب أنه يتوجب على رابان أن يقوم بالسفر بشكل محدد. فهو لا يستطيع أن يترك ذاته في الفراش على شكل حلمي - حيواني ويبعث جسمه الفاني الى الريف. إنه يظل إنساناً في التوتر الذي لا يمكن الغاءه.

ومع ذلك كان هذا الشكل الحيواني للوجود يمثل دائماً بالنسبة لكافكا إمكانية أساسية للتعبير عن تناقضات الوجود البشري. إن الحيوان لا يعيش في وعي قادر على تحديد الأمور ورؤيتها في شكل موضوعي، واقعي. إنه لا يزال يتواجد في **شعور الحرية** العظيم نحو كل الجهات. لذا فإن الوجود الحيواني هو، بالنسبة لكافكا، ولا ريب حيّز إيجابي ما زال حاضراً في داخل الإنسان، وإن كان كذكرى عالم الشعور لدى الطفل ومرحلته الروحية. هذا الحيّز يظهر قبل كل شيء في **حلم الإنسان**، في تلك الحالة التي يغيب فيها الوعي المنطقي. لذا فإن النزاع بين الوجود الحيواني وعالم العمل يسود في كثير من قصص الحيوان لدى كافكا.

ج - الحشرة في قصة «الانمساخ»

في قصة **الانمساخ** أيضاً يحدث التحول في الحلم. لكن كل شيء يجري بشكل معاكس تماماً لما جرى في رؤيا رابان(*). إذ أن غريغور سامسا لا يرغب أبداً أن يتحول الى حيوان، وإنما يباغته هذا التحول بالأحرى كشيء غريب وغير مفهوم بشكل مخيف. إن أبعد ما يكون عنه هو أن

(*) راجع ص٤٥٠ - ٤٥٢ من هذا الكتاب (ا. و).

يماهي أناه مع حشرة، كما فعل رابان. صحيح أنه، مثل رابان تماماً، يقف في نزاع معلق بين العمل والأنا، لكنه لا يعكس هذا النزاع في البدء بشكل حاسم كما يفعل رابان: إن سامسا يتأرجح بين المجالين. فمن طرف تسيطر عليه التأملات العقلانية المتعلقة بعمله، فهو يريد أن ينهض من فراشه ويقوم بسفرته: **قال غريغور في ذات نفسه: حذار من المكوث في الفراش من غير نفع** (ص٣٣٢ س١٣). ولكنه من طرف آخر يلعن عمله: **ازعاجات العمل، عناء السفر** (ص٣٢٨ س١٢)، ويقول: **لمَ لا أستسلم للرقاد وأنسى هذا الهراء كله؟** (ص٣٢٨ س٣). هذا الهراء هو تحوله الى حشرة، هذا التحول الذي لا يقبله داخلياً بأي حال من الأحوال ـ على عكس رابان ـ، وإنما يريد أن ينساه في النوم بالذات. إن سامسا لا يستطيع أن يرى تحوله إلا كظاهرة سلبية تعيق عمله اليومي. إن الحشرة تأخذ ملامح مرعبة، تصبح حشرة ضخمة، لا تعين، بل تعيق: **حين أفاق غريغور سامسا ذات صباح من أحلام مزعجة، وجد نفسه وقد تحول في فراشه الى حشرة ضخمة... وفكر: «ما الذي أصابني؟» لم يكن ذلك حلماً** (ص٣٢٧ س٨). إن سامسا يتواجد إذاً، عكس رؤيا رابان ، في حالة يقظة. والتحول الذي كان قد حدث أثناء الحلم ـ في **أحلام مزعجة** ـ يباغت سامسا المستيقظ كحدث لا يدركه العقل، كحدث أصابه، لم يبتغه إذاً ولم يطلبه كما فعل رابان. إنه ينفض هذا التحول عنه واصفاً إياه بأنه **هراء**، ويفكر طويلاً ومفصّلاً بوظيفته المنهكة وبعلاقته برئيسه؛ ويتأمل فيما إذا كان في مقدوره الآن أن يلحق بقطار الساعة السابعة. ولا يخطر له أبداً أن تحوله قد يعيقه عن القيام برحلة عمله. هذا يقع في البدء خارج مجال تصوره. والتحول غير موجود بالنسبة له. إن سَامسا يظل ملتصقاً في حيّز المرء. أما **الذات** فهي حشرة مزعجة، وليدة حلم، وليس في مقدورها أن تصبح حقيقة واقعة.

لكن بالذات في ردود فعل سامسا بعد استيقاظه مباشرة يتجلى معنى الأحلام المزعجة، وبهذا يتجلى أيضاً معنى التحول في الحلم: سامسا يندب وظيفته المنهكة، **وازعاجات العمل، والخوف من عدم اللحاق بالقطارات، ووجبات الطعام الرديئة وغير المنتظمة، والاتصالات الإنسانية المتبدلة دائماً، غير المتواصلة أبداً، والتي لا تصبح ودّية قط. فليذهب الشيطان بذلك كله!** (ص٣٢٨ س ١٢ - ١٦). إنه يستشعر إذاً، مثل رابان تماماً، الاستلاب وفقدان العلاقات الودّية. لا بل أنه يفكر أنه كان يؤثر أن ينذر ويترك عمله منذ فترة طويلة. وقلقه على والديه، المدينين لرئيس شركته بمبلغ كبير من المال، هو وحده الذي حال حتى الآن بينه وبين أن يذهب الى الرئيس ويقول له رأيه من صميم قلبه. **وكان لا بدّ له أن يقع من فوق مكتبه!** (ص٣٢٩ س ٨). **حسناً. ما زال الأمل لم يفقد بعد كلية. فما أن أجمع المال كي أسدد له دين الوالدين ــ أظن أن هذا يستغرق خمس أو ست سنوات أخرى ــ حتى أقوم بذلك على أي حال. ثم تُعمل القطيعة الكبرى. أما الآن فإنه ينبغي عليّ أن أنهض، إذ أن قطاري ينطلق في الساعة الخامسة** (ص٣٢٩ س ١٠ - ١٤).

ما من ثمة شك أن هذا النزاع بين وظيفته ورغبته في أن يعمل **القطيعة الكبرى** ويصبح مستقلاً أخيراً كان هو سبب **أحلامه المزعجة**. ولأن قسر الوظيفة هو الغالب في هذا النزاع، وتحقيق أمنيته بأن يصبح «ذاتاً» إنما يؤجل مدة خمس أو ست سنوات، **فلا بدّ** لهذه الأمنية أن تُستشعر، بالضرورة، كأمنية مزعجة تفسد عمله. إن الامكانيات التي يقدمها **الحلم** لرابان ببقاء «الذات» في الفراش وتسيير كل الأعمال في العالم باستقلالية وحرية، دون أن يُسحق في جلبة العمل، هذه الامكانيات لا يجوز لسامسا أن يتبنّاها. لذا فإنه يصدّها عنه. لكن الصدّ لا يعني تخطّياً. والذات تظل موجودة. وليس

في مقدور الإنسان أن يصبح امرءاً آخر كلياً. ومغزى هذا «الانمساخ» المرعب إنما يكمن في أن هذه الذات غير القابلة للإبعاد، هذه الحقيقية للأنا، التي تزود الآخر عنها، إنما تقتحم، بشكل يصدم، واقع سامسا اليومي الملموس؛ ولا تدع نفسها تُطرد بصفتها شبحاً أو أضغاث أحلام. إن ما يبدو لا واقعية خيالية لهذه الحشرة هو بالذات منتهى الواقعية التي لا يستطيع أحد أن يفلت منها.

إن جرأة هذا الشعر لكافكا إنما تكمن في إخراجه النزاع من المستوى الباطني، النفسي الذي كان يعالَج عليه من قبل الشعراء منذ قرون. كان هذا النزاع، بين العمل اليومي و«الرسالة»، يقوم سابقاً في داخل الإنسان، وذلك على شكل أحاسيس ومطالب متنازعة. أما عند كافكا، فإن الباطن نفسه مستلَب، ونفس الإنسان غريبة عن ذاتها. صحيح أن سامسا يحس نزاعه ويعكسه مثل أي إنسان عادي، لكن كافكا يقوم في الوقت نفسه بإخراج هذه الأحاسيس والانعكاسات من علائقها، ويقوم بتأزيم النزاع وإيصاله الى **التناقض** الحتمي بين **المرء والذات**، حيث لا يمكن الوصول الى أي المجالين والتعبير عنهما من قبل الإحساس والانعكاس... الأمر الذي له أسبابه:

إن الأمر الجديد في رؤية كافكا للمشكلة وصياغته لها هو إدراكه أن **قانون** استلاب الإنسان العصري إنما يظل خافياً على هذا الإنسان نفسه. إن الإنسان يقع فريسة القانون المجهول، قانون «المرء» الآخر، الى درجة لا يعود بعدها يعرف شيئاً عن ذاته الخاصةبه، عن حياته الداخلية، ويروح يكبتها، ويغطيها نتيجة حسابات تقديرية: صحيح أن سامسا لا يشعر أبداً بالراحة في عمله اليومي، التجاري؛ وهو يحس النزاع ولا ريب، لكنه يعتقد أنه يستطيع تسويته بمجرد استخدامه حسابات تقديرية ذات طابع عملي، إنه يحسب: عندما يقتصد مبلغاً من المال كافياً لتسديد ديون والديه، فإنه

يستطيع أن يحقق أخيراً **القطيعة** الكبرى، ويقفز من شركته. لكنه لا يملك أي تصور الى أين سيقفز حقاً ولا عن أي شكل من أشكال الحياة يريد تحقيقه. إن دخيلة نفسه تظل غريبة عليه. ولذا فإن كافكا صاغها كشيء غريب على صاحبها، كحشرة، حشرة تهدد حياته العقلانية بطريقة غير معقولة.

هذا هو مغزى الحقيقة الغريبة أن كافكا يعرض، مراراً وتكراراً، دخيلة الإنسان، قرارة نفسه، على شكل جمادات أو حيوانات غريبة تقتحم الحياة بطريقة تثير الذعر، أو على شكل سلطات محكمة لا يقبلها العقل تطالب الإنسان بأن يقوم بمحاسبة نفسه بنفسه، لكنها في الوقت نفسه تضايقه في مزاولته لمهنته، لا بل تدمّر في النهاية حياته المهنية تدميراً كاملاً (**المحاكمة**).

لدى مقارنة المشهد الأول في **الانمساخ** مع المشهد الأول في **المحاكمة** ندرك التشابه المذهل بين المشهدين: في **المحاكمة** أيضاً تأتي «مباغتة» **يوزف ك** من قبل سلطات المحكمة بعد الاستيقاظ في الفراش مباشرة، بعد أن غفل يوزف ك في نومه العميق عن سماع الساعة المنبهة ـ مثل غريغور سامسا تماماً ـ وتجاوز ساعة الاستيقاظ. إن سلطات المحكمة هذه تنجذب الى ذنب ك المجهول بالنسبة له، وتعتقل ك؛ تماماً مثل غريغور سامسا الذي تعتقله حشرته: إن غريغور يتحدث عن **انحباسه** (ص ٣٥٦ س ١٣). وكذا **يوزف ك** يريد أن يتخلص من المحاكمة كلها بالتحاقه الفوري بعمله. **لقد أُخذت على غِرَّةٍ، هذا هو الحال. لو كنت قد نهضت... فور استيقاظي، ... لو تصرفت بحكمة... لما حدث شيء، ولاختنق كل ماأراد أن يصير شيئاً. لكن المرء غير مهيأ كثيراً. في المصرف مثلاً أكون مهيأ، ومن المحال أن يكون من شأن شيء كهذا أن يحدث لي هناك، حيث لديّ خادم خاص بي، والهاتف العام وهاتف المكتب أمامي على الطاولة وعلى**

الدوام يأتي أناس وفرقاء وموظفون، لكن بالإضافة الى ذلك وقبل كل شيء فإنني هناك على الدوام في سياق العمل، ولذا فإنني أكون حاضر البديهة.

على عمل المرء، هنا أيضاً، أن يغطي الذات الغريبة، هذه الذات التي تظهر على شكل سلطة محكمة هائلة لا مثيل لها مثيرة للخوف، تقتحم حياة ك، كما تفعل الحشرة الضخمة التي يرى غريغور سامسا نفسه قد تحول إليها. إذ أن هذه المحكمة تعكس كامل العالم الداخلي ليوزف ك ولكل الناس الآخرين. وإذ أن الذات ليست «داخلاً» خاصاً بها ومفهوماً، فإنه لا بد لها من اتخاذ شكل خارجٍ غريب، لكنه غريب يخرق قوانين العالم اليومي العملي. وهذه هي عاقبة عملية الاستلاب والتشييء الحديثة. وهذه العاقبة هي عاقبة واضحة كلياً ومشروعة فنياً. إن كافكا لا يصوغ ظواهر «سوريالية»، وإنما يصوغ حقيقتنا، وذلك بأقصى درجات الصدق الفني.

ثم لأن سامسا لا يقبل عالم الأحلام وكينونته الحيوانية غريزياً، الحرة لا شعورياً، المعفاة من قسر الحسابات؛ فإنه يتشوه ويتحول الى حشرة، وذلك على عكس حشرة رابان، التي يشع منها انطباع الهدوء والحرية المتولد من تصورات طفولية أسطورية، حيث تظهر الحيوانات للطفل في أعمال خطرة كمخلوقات منقذة. وفي الحكايات الشعبية ثمة أطفال أو عشاق ينقذون أنفسهم من الجنيّات أو السحرة بالانمساخ مباشرة الى حيوانات أو جمادات.

إن شخوص كافكا من الحيوانات تملك في شكلها الأصلي هذا المعنى الايجابي المنقذ. وهي تمثل العالم الحلمي في العقل الباطن، حالة الإنسان قبل تفكيره، حالة أولية وما قبل حالة الإنسان، والتي كانت موجودة دائماً

في قرارة روحه. ولكن إذ أن **الأعمال** العصرية أكثر خطورة بكثير، وإذ أن الإنسان يستسلم لها بنفسه، فإنه ينكر معينه ويعيق **خلاص** نفسه.

ليس الانمساخ هو أكثر ما يثير الرعب في مصير سامسا، وإنما هو عمى القلب والبصيرة الذي يستقبل به الجميع هذا الانمساخ. فسامسا ينكر انمساخه: **سوف أرتدي ملابسي في الحال، وأحزم عيّـناتي، وأسافر** (ص٣٤٣ س٥). والوالدان والأخت لا يفهمون هذا الانمساخ. إن الذات هي الغريب بشكل مطلق، المُلغى، غير الموجود في عالم الأعمال، وكذلك في عالم الأسرة. صحيح أن الأم والأخت تحبان غريغور حباً عميقاً. بطريقة مؤثرة تحاولان أولاً تحسين وضعه، وتجاهل منظر الحشرة، والعناية به ورعايته، وتأمين ما يريحه، والحفاظ على ما كان إنسانياً لديه وجديراً بالحب بالنسبة لهنّ، أو بعث هذا الإنساني الخليق بالحب. لكن الحقيقة المرعبة لهذه القصة هي الإدراك أن «أجمل» العلاقات بين الناس وأكثرها رقة وحناناً إنما تقوم على الخداع. لا أحد يعرف ويحسّ ما يكون هو نفسه وما «يكون» الآخر. فالوالدان مثلاً لم يكن لديهما فكرة قط عن أزمة غريغور وعن **التضحية** التي قدمها لهما.. **إن الوالدين لم يفهما ذلك فهماً حسناً؛ كانا قد كوّنا لنفسيهما، على كرّ الأعوام، اقتناعاً بأن غريغور قد استقر الى نهاية العمر في هذه الشركة** (ص٣٤٤ س١٧). لم يحسّا أن شيئاً ما يعتمل في نفس غريغور، شيئاً ليس على ما يرام، وذلك قبل فترة طويلة من ظهور هذا المرض الداخلي على شكل انمساخ. ولم يكونا يعلمان أن ضمان الرزق وحده لا يكفي، بل يمكنه أن يقوم بتغطية الجوهري في الإنسان، وتشويه هذا الجوهري وتدميره. وإذ يأخذ التشويه، الآن، ملامح ظاهرة، فإنهما يصبحان في حيرة من أمرهما، ويحسّان ابنهما جسماً غريباً.

لكن غريغور أيضاً كان قد انخدع بعلاقاته مع أسرته. **قال غريغور في**

ذات نفسه: أي حياة هادئة كانت الأسرة تحياها! وفيما هو، من غير حراك، يحدق الى الظلام، استشعر فخراً عظيماً لكونه قد استطاع أن يكفل لأبويه ولأخته مثل هذه الحياة في مثل هذه الشقة الجميلة. ولكن كيف يكون الحال إذا قدّر لكل ذلك الهدوء، والرفه، والرضا، أن ينتهي نهاية فيها ذعر؟ (ص٣٥٠ س١٨ - ٢٢). كان يعتقد أنه ينبغي عليه أن يؤمّن لأسرته حياة جميلة، مريحة، آمنة، بأن يضحي بنفسه ويبيعها الى الشركة. إن العلاقات المتبادلة تقام على حسابات تقديرية ومصالحات لا يعود أحد يدري مداها. يقام نظام بالمظهر، وينشأ عالم راض. لكن في أحلام غريغور المزعجة ينقشع هذا المظهر، وتتبدّى الحقيقة على شكل حشرة ضخمة. كان غريغور قد شوّه نفسه من خلال تضحيته بنفسه. والآن تصبح الضحية مرئية وقد جرى تشويهها تشويهاً كبيراً لا رحمة فيه.

والخداع لا يتوقف : فالوالدان لم يكونا في الحقيقة بحاجة الى الضحية. والوالد كان يملك من المال أكثر مما كان يعلم غريغور. كما أنه ما زال قادراً على العمل، ولم يكن مريضاً أبداً كما كان الأمر يبدو. وكذلك غريغور كان قد خُدع. وتضحيته كانت بلا معنى. وكل سعادة الأسرة وكل ارتياح كان قائماً على الخداع وعلى حسابات مستترة. وكان عالم العمل قد اقتحم الحياة الخاصة. وكل شيء كان يقوم على أساس ما يملكه المرء، وليس على أساس ما يكونه. كل تحابّ الأسرة كان كذباً، ولم يكن ثمة حقيقة قط. وكلما زاد المال الذي يمنحه غريغور لأسرته، ازدادت برودة العلاقة بينهم: **وقد اعتادوا ذلك، غريغور والأسرة. كان هو يعطي المال بسرور، وهم يقبلونه في عرفان، لكن شعوراً خاصاً بالحنان والدفء لم يشأ أن ينشأ بعد الآن** (ص٣٥٧ س٣ - ٥). والآن فقط، في تشوه غريغور، يصبح الحيوان المضحّى به مرئياً. ولكن لهذا السبب بالذات

تتوجب مطاردته. على الحيوان أن يختفي. **يجب أن نحاول التخلص منه** (ص٣٨٧ س١٠). يجب **إبعاد ذلك الشيء الذي في الغرفة المجاورة** (ص٣٩٤ س١٢). إذ لا يمكن للعالم أن يستمر قائماً سوى بالكذب. وعلى غريغور أن يطلب ذلك بنفسه: **وكان يفكر في أسرته بحنان وحب. وكان رأيه بضرورة تواريه ربما أكثر جزماً من رأي أخته** (ص٣٩٠ س١٣ - ١٤). وحين **ينفق** غريغور، يستمر الكذب بلا رادع وبشكل مضاعف: إن **وظائف ثلاث** (ص٣٩٥ س٨) تلوح، وابنة جاهزة للزواج **مددت جسدها الفتيّ** (ص٣٩٥). إن غريغور لم ينته **نهاية فيها ذعر** إلا لأنه أراد أن يرعى أسرته.

لكن انمساخه الى حيوان ينطوي على معنى إيجابي أيضاً: حين يسمع غريغور - الحشرة عزف أخته على الكمان، ترد الجملة الحاسمة: **هل كان حيواناً، والموسيقى تؤثر في نفسه مثل هذا التأثير؟ وخيّل إليه أن الطريق كانت تنفتح أمامه الى الغذاء المجهول الذي كان يشتهيه** (ص٣٨٤ س٥ - ٧). هنا فقط يتضح مغزى هذا الانمساخ الى حيوان: إن الموضوع هو موضوع **الغذاء المجهول** الذي لا يوجد على الأرض. إن غريغور كحيوان هو في الوقت نفسه أكثر من حيوان أيضاً: كان لاستلابه مغزى، هو أن يوقظ فيه الحنين الى هذا **الغذاء**. لقد كانت الموسيقى لدى كافكا على الدوام إمكانية لانتزاع الإنسان من سائر الحدود الأرضية. في قصة **أبحاث كلب** يتعلق الأمر بربط **عِلْمَي الموسيقى والغذاء** مع بعضهما بعضاً، وجذب الغذاء غير الأرضي من الأعلى الى الأسفل بمساعدة الموسيقى، وتطوير **علم الغناء المنادي للغذاء الى الأسفل**. وعلى هذا العلم أن يصبّ في آخر **علم قدّر** الحرية عالياً أكثر من أي شيء آخر. إن الغرض الأخير من تحوّل غريغور هو الانطلاق نحو الحرية، نحو الحنين الى **الغذاء المجهول**.

وبهذا فإن الحيوان في هذه القصة يعبّر عن مجال لا يمكن قط الافصاح عنه ولا حتى رؤيته. إذ لا أحد من المشاركين يرى الحيوان في الحقيقة. ورغم كل واقعية يتسم بها هذا الوصف للحيوان، فإنه لا يمكن فهم الحيوان ولا يمكن النظر إليه قط. إنه خارج عن نطاق كل إدراك إنساني، مثلما هي «الأشياء» لدى كافكا، مثل بكرة الخيوط أودرادك Odradek، وغيرها. ومن الخطأ تفسير الحشرة سامسا بأنها حشرة حقيقية. وكافكا نفسه عبّر عن ذلك بشكل واضح. فعندما أرادت دار النشر وضع صورة على غلاف كتاب «الانمساخ»، كتب كافكا الى الناشر، بتاريخ ١٩١٥/١٠/٢٥: **خطر ببالي أنه** (رسام صورة الغلاف) **قد يرغب في رسم الحشرة نفسها. هذا لا، رجاء هذا لا! وأنا لا اريد الحدّ من دائرة سلطته، وإنما أريد أن أرجو انطلاقاً من معرفتي الأفضل بشكل طبيعي للقصة. إن الحشرة لا يمكن رسمها. كما أنه لا يمكن إظهارها حتى من بُعد.**

إن حلم غريغور المجسّم هو، في الوقت نفسه، أكثر من حلم. إنه السر الذي يتحدث عنه كل شيء، ورغم ذلك لا يمكن لأحد أن يتحدث عنه. لكن في **المَثَل** يُكشف النقاب عن مثل هذا السر. الحقيقة تظهر، **لو أصبحتم أنفسكم مَثَلاً**. إن تحوّل سامسا هو انتقال ذاته الى **مَثَل**. هناك فقط تصبح هذه الذات **حقيقية**، وتقوض كذب العالم البشري.

ما هي الحشرة سامسا إذاً؟ من الجليّ أنها شيء يحسّه الجميع شيئاً غريباً، مرعباً، لا يحتمل. وهكذا يحسّه غريغور سامسا أيضاً. إذ أنه لا يتماهى في البداية مع الحشرة. ومع أنه يقع فريستها، لأنه يضطر، مرغماً، الى قبول طريقة حياة حشرة، فإنه يظل في البداية مرتبطاً بأفكار وتصورات ومشاعر حياته السابقة، ويرى أنه من المؤلم كونه لم يعد قادراً على أن يُفهِم

نفسه للآخرين. صحيح أن تحوله الى حشرة يقذفه خارج كل مألوف ويجعله غريباً ومرعباً بالنسبة للآخرين. لكن هذا لا يقلل من محبته لمحيطه. كما أن انكشاف الظروف المالية الحقيقية التي كانت تخفى عنه سابقاً لا يؤثر على هذه المحبة. إنه يريد العودة الى حياته القديمة، لكن طغيان وجوده الحَشَري غير المفهوم يعيقه عن ذلك. لذا فإن الأخت التي كانت تحبه كثيراً وترعاه تقول أخيراً بحق: **يجب أن يذهب، هذا هو الحل الوحيد أيها الوالد. يجب عليك فقط أن تحاول التخلص من الفكرة القائلة إن هذا هو غريغور** (ص٣٨٨ س٦ - ٧).

لكن كما بيّـن حنينه الى الموسيقى والغذاء المجهول، يتحرر غريغور أخيراً من ارتباطه في العالم التجريبي. أن موته ليس مجرد هلاك بلا معنى، وإنما هو إدراك منقذ. إن غريغور يقول نعم لموته نفسه. إنه يموت وقد تصالح مع نفسه ومع العالم: **كان يفكر في أسرته بحنان وحب. وكان رأيه بضرورة تواريه ربما أكثر جزماً من رأي أخته. وأقام على حاله تلك من التأمل الفارغ الآمن حتى أعلنت ساعة البرج الثالثة صباحاً. وعاش حتى رأى أول انتشار عام للنور خارج النافذة** (ص٣٩٠ س١٣ - ١٦).

وطبعاً لا يقال في أي موضع داخل القصة شيئاً من حيث محتوى هذا الإدراك؛ كما لا يجري التلميح في أي موضع عن ماهية **الغذاء المجهول**، وعما إذا كان المقصود غذاء فكرياً، أو روحياً، أو حتى مجرد غذاء فيزيائي. وإذا كنا حتى الآن ـ بعد صياغة رابان بأن «ذاته» تظل في الفراش كحشرة، في حين يبعث جسده الى الريف ـ قد تحدثنا بأن «ذات» سامسا المستترة، الخفية حتى عليه، إنما تظهر في أحلامه المزعجة كحشرة، فلا بدّ من بعض الإيضاحات.

لم يعد بالإمكان فهم هذه «الذات» بسيكولوجياً كروح، كحالة

روحية قابلة للتحديد يمكن أن تتجلى في مجال الأحاسيس والرغبات والآمال والأحلام والطموحات، بمعنى أنه في النزاع مع العمل الوظيفي إنما تتحرك، إزاء عالم العمل والأسرة، سلسلة من المشاعر «الداخلية» والمثل العليا والأهداف التي تمثل «الذات» الحقيقية لسامسا والتي كانت قد قُمعت حتى الآن. هذا الفهم غير وارد أبداً. ثم أنه، بالإضافة الى ذلك، لن يمكن فهم كيف سيكون بإمكان مثل هذا العالم الداخلي أن يتخذ شكل حشرة تثير الاشمئزاز. حتى لدى تفسيرنا الذي عرضناه والقائل بأن الموضوع ـ على عكس رؤيا رابان ـ إنما يتعلق بتشويه الذات، إذ أن هذه الذات تُقمع أو تُكافح من قبل سامسا، لذا فلا بدّ لها من أن تتخذ ملامح سلبية؛ فإن هذا التفسير البسيكولوجي غير ممكن. إذ في هذه الحالة، كان لا بدّ من وجود نزاع داخلي بين سامسا وذاته المقموعة. وكان لا بدّ لهذه الذات من إظهار مضامين تناشده وترغمه على اتخاذ موقف وتحوّله داخلياً، سواء كان هذا التحوّل إيجابياً أم سلبياً. لكن القصة تخلو من مثل هذه التغيرات والتحولات النفسية. إن الانمساخ لا يجري كتحوّل روحي أو فكري أو خلقي. وهذا هو المدهش والمعجز في هذه القصة والذي يميزها عن كل ما سبقها من شعر نفسي.

كذلك النظرية القائلة بأن الحشرة إنما تمثل المجال الفطري، الحلمي، اللاشعوري، الحيواني ـ ما قبل البشري في الإنسان، تحتاج الى تفنيد. صحيح أن الحيوان يولد في الحلم. إذ حين **أفاق غريغور سامسا ذات صباح من أحلام مزعجة، وجد نفسه وقد تحول في فراشه الى حشرة ضخمة**. لقد حدث التحول إذاً قبل الاستيقاظ وفي حالة النوم والحلم. صحيح أن الحلم، وهذا يعني الانعتاق من قسر الوعي اليومي، هو شرط التحول. لكن ما من شيء ينتقل من عالم الحلم الى المتحوِّل. إن التصورات

اليومية تظل مسيطرة على سامسا، وكينونة هذه الحشرية بعيدة عن كل ما ينتمي الى الحلم.

كل هذه التفسيرات القريبة من الظن، المفهومة، هي تفسيرات خاطئة. إن الحشرة شيء غريب، وتظل شيئاً غريباً لا يدع نفسه يُدرَج في عالم التصورات البشري. وهذا وحده هو معناه. إنه الآخر بعامة، غير المفهوم، لا يفيد شعور ولا تصور في إدراكه. إنه **لا يمكن رسمه حتى من بُعد**، ليس بمعنى الفن التشكيلي فحسب، وإنما بمعنى أنه لا يفسّر إلا بصفته الشيء الذي لا يُفسَّر.

وفقط مثل هذا يتضمن حقيقة. إذ **ما يأتي من أرضية حقيقة، لا بدّ أن ينتهي في ما لا يدرى كنهه**، كما يقول كافكا في موضع آخر. إن الحقيقة والذات هما شيء واحد. و«الذات» هي ما لا يدرى كنهه. إنها تقع خارج جميع تصوراتنا عن الذات. والحشرة تجسّد ما وراء تصورنا، الواعي واللاواعي. وهي الإلغاء المطلق لما يسمى العالم «الإنساني»، رغم أنها ليست سوى الإنسان «نفسه». إن الانقسام بين عالم حياة سامسا وشكل سامسا الحشري هو الانقسام بين «التصور» و«الكينونة». وإذ أن ما وراء التصور لدى كافكا إنما يكمن في الإنسان نفسه وليس خارجه، فإن «الصورة»، **مَثَل** هذا الماوراء، هي صورة أرضية بالضرورة وفي الوقت نفسه لا أرضية، **لا يمكن رسمها**. وتناقض هذا الوضع هو السبب في أن كافكا يصور مثل هذا الماوراء على شكل جمادات أو حيوانات تقتحم الحياة اليومية بطريقة لا تُدرَك، مثيرةً للحيرة والخوف أو مزيلةً لسائر الموانع. إن التحول من جُعل رابان الى حشرة سامسا إنما هو قلب لزاوية الرؤية فحسب.

رابان رأى العالم انطلاقاً من ذات هادئة ساكنة وأرضية حقيقة. وكان لا بدّ للعالم أن يبدو له ممسوخاً، بغيضاً، لا يطاق؛ والدخول إليه يثير الفزع

في نفسه. أما سامسا فإنه، على العكس من ذلك، يريد البقاء في العالم. لذا فإن الذات الهادئة لا بدّ أن تبدو له ولمحيطه كغول مخيف ينتزعه من دائرة حياته المحبوبة. يجب الاحتفاظ بكلا الموقفين. سوية فحسب يشكّلان حياة بشرية. وكافكا ينتقد ويقبل كلا الموقفين. وسيكون من الخطأ تفسير كافكا انطلاقاً من اعتزال راban فقط أو من حرص سامسا على الأسرة والمهنة. كلا الموقفين يلتقيان في كافكا؛ كما يصور الاسمان، رابان وسامسا، اسمين فنيين له. وفقط تحليل رؤى كلتا الحشرتين يعطي المعنى الكامل.

١٩٥٧/١٩٦٤ فيلهلم إمريش

Wilhelm Emrich

٣ ـ العبقري والعادي

مهما اشتد الحماس والإعجاب اللذين يجري بهما نقد ودراسة قصة أو قطعة موسيقية أو لوحة، فإنه سوف يوجد دائماً وأبداً أناس لا يقول لهم كل هذا أي شيء، ولا تسري أثناء قراءته رعشة في أبدانهم. «أن نقبل سرّ الأشياء» ـ كما يقول الملك لير ـ، هذا هو أيضاً اقتراحي لكل من يأخذ الفن على محمل الجد. إنسان مسكين يُسرق له معطفه (في قصة «المعطف» لغوغول). وآخر يتحول الى حشرة (في قصة الانمساخ لكافكا) ـ وبعد؟ ليس هناك جواب معقول على سؤال «وبعد؟» في مقدورنا أن نشرّح أي قصة، ونبيّن كيف تتوافق أجزاؤها مع بعضها بعضاً، وكيف يناسب جزء من النموذج جزءاً آخر، لكن لا بدّ للمرء أن يملك في جسمه خلية، جينة، شيئاً ما يتأثر بأحاسيس وإدراكات لا يمكن تحديدها بدقة ولا يمكن التقليل من أهميتها. وليس في مقدورنا أن نقترب من تعريف ما هو فن أكثر من القول: إنه «جمال ومشاركة في الأحاسيس». وحيث يوجد جمال، توجد أيضاً مشاركة في الأحاسيس، وذلك لسبب بسيط هو أن الجمال لا بدّ أن يموت. إن الجمال يموت دائماً، التصوير يموت بموت المصوِّر، والعالم يموت بموت الفرد. ومن يرى في انمساخ كافكا أكثر من مخيلة حشرية، أرحب به في صفوف القراء الجيدين الحقيقيين.

أريد أن أدرس الخيال والواقع وعلاقتهما المتبادلة...

تعتبر «المعطف» و«د. جايكل والسيد هايد» و«الانمساخ» قصصاً خيالية. وأنا أرى أن كل عمل فني بارز هو خيال، حيث أنه يعكس العالم الفريد لإنسان فريد. وإذا ما وصف أحدهم هذه القصص بأنها خيالية، فإنه يريد أن يقول أن ما تعرضه إنما يختلف عما يسمى واقعاً وحقيقة. لذا فإننا سوف نفحص ما هو «الواقع»، لكي نثبت بأي طريقة وبأي قدر يتمايز ما يسمى خيالاً عما يسمى واقعاً.

دعونا نتصور ثلاثة رجال يمشون في منطقة ريفية. الأول ابن مدينة يمضي إجازته، والثاني اختصاصي في علم النبات، والثالث فلاح مقيم في تلك المنطقة. ابن المدينة، الأول، يعتبر واقعياً وموضوعياً. الأشجار بالنسبة له هي أشجار، وقد شاهد على الخريطة التي يحملها أن الطريق الذي يسير عليه هو طريق جديد جيد يؤدي الى مدينة نوي شتات يوجد فيها مطعم مريح نصحه زميل في المكتب بتناول الطعام فيه. أما عالم النبات فإنه يجيل نظره ويتطلع الى الطبيعة بدقة ومن زاوية نظر الحياة النباتية (أشجار معينة، أعشاب، زهور). هذا هو، بالنسبة له، واقع. ويبدو له عالم المصطاف، الرجل الأول، الذي لا يميز شجرة البلوط من شجرة الدردار، عالماً خيالياً، حلمياً، خرافياً. وعالم الفلاح يختلف أخيراً عن عالمي الرجلين الآخرين بسبب العلاقة الشخصية التي تربط هذا الفلاح بمواضع كثيرة في منطقته. فقد ولد ونشأ فيها، ويعرف كل درب وممر، كل شجرة وشجيرة. وكل شيء ذو علاقة مألوفة بعمله اليومي وطفولته وآلاف التفاصيل التي لا يقدر الرجلان الآخران ـ السائح السطحي والعالم المدقق ـ أن يعرفاها في ذلك الوقت. وعلى الأرجح لا يعرف فلاحنا شيئاً عن مراتب الاخضرار المحيط به، وعالم النبات لا يعرف شيئاً عن أهمية ذلك الحقل، الاسطبل، الكوخ

القديم في ظل أشجار الحور، بالنسبة للفلاح الذي ولد هناك. وهذه كلها أشياء تسبح في جو من الذكريات الشخصية.

لدينا هنا، إذاً، ثلاثة عوالم مختلفة. ثلاثة رجال مألوفين جداً يعيش كل منهم واقعاً مختلفاً. وفي مقدورنا طبعاً أن نُدخل الى اللعبة عدداً كبيراً من الكائنات الأخرى: ضرير مع كلب، صياد مع كلب، كلب مع سيده، رسام يبحث عن منظر غروب شمس، فتاة انتهى وقود سيارتها. وكل واحد من هؤلاء سوف يرى عالمه بشكل مغاير كلياً عن عوالم الآخرين، وذلك لأن كلاً منهم يربط كلمات موضوعية مثل شجرة، طريق، زهرة، سماء، اسطبل، مطر بتصورات ذاتية مغايرة كلياً. وهذه الحياة الذاتية قوية بحيث يتحول ما يسمى وجوداً موضوعياً، تحت تأثيرها، الى قشرة فارغة محطمة. وهناك طريق وحيد يؤدي الى الواقع الموضوعي: يتوجب علينا أن نأخذ هذه العوالم المفردة المتنوعة ونمزجها مع بعضها بعضاً مزجاً جيداً. ومن ثم يمكننا أن نسمّي قطرة من هذا المزيج واقعاً موضوعياً. وربما نتذوق في هذه القطرة أثراً من آثار الجنون، إذا سار مجنون ما في هذه المنطقة. لكن من شأن مثل هذا العنصر من الجنون في قطرة الواقع الموضوعي، الموجودة في أنبوبة اختبارنا، التي نضعها في الضوء أن يكون مخفَّفاً للغاية. وبالإضافة الى ذلك فإن مثل هذا الواقع الموضوعي سوف يتضمن شيئاً يتجاوز الخداع البصري والتجارب المخبرية هو العنصر الشعري، من المشاعر النبيلة، الإنجاز والطموح، التعاطف والفخر والحماس... وكذلك الرغبة بتناول وجبة شهية في المطعم المذكور.

عندما نتحدث، إذاً، عن الواقع، فإننا نعني كل هذا سوية في قطرة: مقطع من مزيج من مليون من صور الواقع المفردة. بهذا المعنى أستخدم مفهوم الواقع، عندما أضعه في تعارض مع عالم قصة «المعطف» أو قصة «د.

جايكل والسيد هايد» أو قصة **الانمساخ**. كل واحدة من هذه القصص هي خيال خاص بها.

لدى غوغول وكافكا نرى أن الشخص الرئيسي في القصة، الذي هو شخص لا معقول، إنما هو جزء من محيطه اللامعقول. لكن هذا الشخص يحاول، بطريقة مؤثرة ومأساوية، أن يخرج من هذا المحيط كي يصل الى عالم البشر، فيموت يائساً.

* * *

إن فرانز كافكا هو أهم كاتب من كتّاب اللغة الألمانية في عصرنا. وقياساً إليه، فإن كتّاب الشعر الوجداني مثل ريلكه والروائيين مثل توماس مان أقزام أو قديسون من جِبْس. وأهم قصة كتبها كافكا هي قصة **الانمساخ**.

وقبل أن أتحدث الآن عن **الانمساخ**، أحب أن أعبّر عن معارضتي لرأيين يُنادى بهما أحياناً. أولاً إنني أرفض كل الرفض ادعاء ماكس برود أنه لا يجوز النظر الى إبداع كافكا إلا تحت مقولة القداسة (ليس قداسة الأدب مثلاً). لقد كان كافكا أول ما كان فناناً. وإن كان في مقدور المرء أن يدعي بأن كل فنان إنما يملك شيئاً من القداسة (وهذا رأي يطابق رأيي ولا ريب)، فإنني لا أعتقد أنه يمكن العثور على شيء ديني في عبقرية كافكا. وثانياً إنني أرفض رأي أتباع فرويد. إن مفسري كافكا الذين يعتمدون في تفسيرهم على نظرية فرويد يدّعون مثلاً أن **الانمساخ** إنما تستند الى عقدة الأب لدى كافكا وشعوره بالذنب طوال حياته إزاء والده. كما يقولون ان الأبناء يظهرون كحشرات، في لغة رمزية أسطورية، كحشرات ـ أنا أشك بهذا ـ، وأن رمز الحشرة يستخدم في قصة كافكا لتصوير الابن طبقاً لنظرية فرويد. ومما يدل بدقة على ذلك هو شعوره بالدونية والضآلة إزاء الوالد. وإذ أن ما

يهمني هو الحشرة وليس الصراصير في رؤوس المفسرين، فإنني أرفض هذا الهراء. كان كافكا يقف موقفاً نقدياً للغاية من نظرية فرويد، ويعتبر التحليل النفسي **خطأ لا حيلة له**. وهذا سبب آخر لرفضي طريقة النظر الفرويدية، ولكي أفضّل التركيز على الجانب الفني.

لقد مارس فلوبير أكبر تأثير أدبي على كافكا. وقد استقى كافكا مفاهيمه من مفردات الحقوقيين وعلماء الطبيعة، ومنح هذه المفاهيم دقة ساخرة الى حد ما، وذلك دون أن يكشف عن مشاعره الشخصية. وكان فلوبير قد حقق بهذه الطريقة أيضاً تأثيره الشعري الفريد.

إن بطل **الانمساخ**، غريغور سامسا، هو ابن أسرة متوسطة من براغ. وأعضاء هذه الأسرة ضيقو الأفق، كما نجدهم لدى فلوبير. إنهم ناس ذوو ذوق مبتذل، لا يهمهم في الحياة شيئاً سوى الأمور المادية. قبل خمسة أعوام تكبد الوالد خسارة القسم الأعظم من ماله، فبدأ غريغور عملاً لدى أحد مديني والده، بصفة مندوب متجول لبيع المنسوجات. هنا ينقطع الوالد عن العمل نهائياً. وإذ أن غرِته أخت غريغور ما زالت تحت سن العمل، والأم تعاني من داء الربو، فإن غريغور الشاب يقوم بتأمين قوت الأسرة. وبالإضافة الى ذلك فقد اختار لها أيضاً الشقة التي تسكن فيها الآن: في بناء يضم شققاً مؤجرة، وللدقة: في شارع شارلوتن. وزمن القصة هو عام ١٩١٢ ، وأحداثها تدور في براغ، في أوروبا القديمة. وإذ أن أجور الخدم زهيدة، تتمكن أسرة سامسا من استخدام خادمة: أنّا، البالغة من العمر ستة عشر عاماً (أصغر من غرته بعام واحد). وبالإضافة الى الخادمة طباخة أيضاً. وغريغور يكون على سفر في غالب الأوقات. لكن الليلة التي تبدأ أحداث القصة في نهايتها أمضاها في البيت، بين رحلتين. والآن يحدث الأمر الفظيع، المهول:

حين أفاق غريغور سامسا ذات صباح من أحلام مزعجة، وجد نفسه وقد تحول في فراشه الى حشرة ضخمة. كان مستلقياً على ظهره الصلب الذي بدا وكأنه مصفّح بالحديد؛ وحين رفع رأسه بعض الشيء استطاع أن يرى بطنه الأسمر الشبيه بالقبّة مقسّماً الى فلقات قاسية مقوّسة كان من المتعذر على اللحاف، أو يكاد، أن يظل في مكانه فوقها، فهو على وشك أن ينزلق انزلاقاً كاملاً. أما أرجله المتعددة، التي كانت هزيلة الى حد يثير الرثاء قياساً الى سائر بدنه، فقد راحت تتماوج في عجز أمام ناظريه.

وفكر قائلاً في ذات نفسه: «ما الذي أصابني؟» لم يكن ذلك حلماً. [...]

والتفتت عينا غريغور، بعد ذلك، الى النافذة، فإذا بالسماء المتلبدة بالغيوم ـ كان في ميسور المرء أن يسمع قطرات المطر تنهمر على حافة النافذة ـ توقع في نفسه كآبة بالغة. وقال في ذات نفسه: «لِمَ لا أستسلم للرقاد قليلاً، وأنسى هذا الهراء كله؟» لكن الأمر لم يكن قابلاً للتنفيذ قط؛ إذ أن غريغور كان متعوّداً أن ينام على جنبه الأيمن، ولم يكن في وسعه ـ وهو على تلك الحال ـ أن يستدير. ومهما كانت القوة التي يلقي بها نفسه على جنبه الأيمن، فإنه كان يتأرجح كل مرة عائداً للاستلقاء على ظهره. لقد حاول ذلك مئة مرة على الاقل، مغمضاً عينيه لكي لا يضطر الى رؤية أرجله الملعبطة. ولم يكفّ عن ذلك إلا عندما بدأ يستشعر في جنبه ألماً واهناً كليلاً لم يعرفه من قبل في يوم من الأيام.

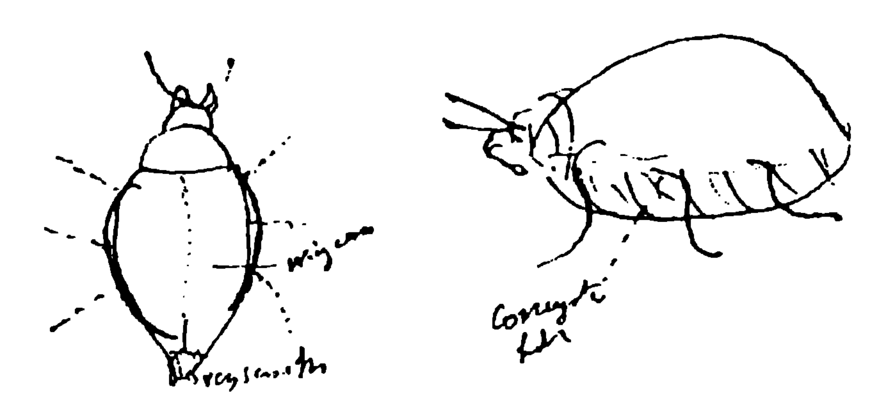
وفكّر: «آه، يا إلهي، أي وظيفة منهكة قد تخيّرت! الطواف في البلاد، يوماً بعد يوم. إن ازعاجات هذا العمل أكبر من ازعاجات العمل في المحل الأصلي، وفوق ذلك كله فُرض عليّ عناء السفر، وهناك الخوف

من عدم اللحاق بالقطارات، وهناك وجبات الطعام الرديئة وغير المنتظمة، والاتصالات الإنسانية المتبدلة دائماً، غير المتواصلة أبداً، والتي لا تصبح ودّية قط. فليذهب الشيطان بذلك كله!» واستشعر أُكالاً طفيفاً فوق بطنه، وفي بطء دفع نفسه على ظهره أقربَ فأقرب الى مقدّم سريره كي يصبح في ميسوره أن يرفع رأسه بشكل أفضل. وتعرّف الى موضع الأكال والذي كان مليئاً ببقع صغيرة بيضاء متعددة لم يستطع أن يفهم طبيعتها، وأراد أن يلمس الموضع بـإحدى أرجله، لكنه سحب تلك الرجل في الحال، لأن الاحتكاك أوقع في أوصاله رعدة باردة (ص ٣٢٧ - ٣٢٨).

والآن ما هو، إذاً، شكل هذه الحشرة التي يرى غريغور المسكين، المندوب التجاري المتجول الصغير، نفسه قد تحوّل إليها فجأة وبلا أي مقدمات؟ الظاهر للعيان أن هذه الحشرة تنتمي الى فصيلة المفصليات، الحيوانات العنكبوتية، أم الأربع والأربعين، والحيوانات القشرية. ولو كانت كلمتا **الأرجل المتعددة** في بداية القصة تعنيان أكثر من ست أرجل، لما كان في مقدور غريغور أن يكون حشرة من الناحية الحيوانية. لكنني أتصور أن من يستيقظ، وهو مستلق على ظهره، ويرى ست أرجل على كل حال تتماوج في الهواء أمام عينيه، سوف يشعر بها أنها **متعددة**. سنفترض، إذاً، أن لغريغور ست أرجل، وهو حشرة إذاً.

والسؤال التالي هو: أية حشرة؟ جاء أحياناً **صرصور**، لكن هذا لا يعطي معنى طبعاً. إن الصرصور مسطّح وله أرجل طويلة. وليس هذا هو حال غريغور أبداً. فهو مقوّس البطن والظهر، وله أرجل صغيرة. في نقطة وحيدة فقط يشابه الصرصور المذكور: إنه أسمر اللون. وهذا هو كل شيء. وما عدا ذلك له بطن ضخم مقوّس ومقسّم الى مقاطع، كما له ظهر

مصفَّح قاس يذكّر بأغطية أجنحة. لدى الجُعَل يوجد تحت هذه الأغطية القرنية أجنحة جلدية رقيقة تستطيع بواسطتها، إذا فتحتها، أن تطير، في تثاقل مسافة بعيدة الى حد ما. ومن المميّز أن الجُعَل غريغور لم يلاحظ قط الجناحين تحت ظهره المصفَّح القاسي. وبالإضافة الى ذلك، فإن غريغور يملك فكّين قويين يستطيع أن يدير بهما المفتاح في القفل، إذا وقف منتصباً على أرجله الخلفية (الزوج الثالث القوي من الأطراف). وبهذا نعرف طوله. إنه يبلغ نحو تسعين سنتمتراً. وفي مجرى القصة يتعلم تدريجياً كيف يستخدم أطرافه الجديدة، قرون الاستشعار والسيقان. وهذا الجُعَل الأسمر المكتنز، الذي يبلغ حجمه حجم كلب، هو عريض، إنني أتصوره هكذا:



والخادمة تخاطبه بلهجة لا تبدو غير لطيفة: **خنفساء الروث** (ص ٣٧٩ س ١٩). وهذا غير صحيح من ناحية علم الحيوان. لكنه جُعَل

ضخم. (يجب أن أضيف أن لا غريغور ولا كافكا أعارا انتباهاً خاصاً الى شكل هذا الجعل).

ولنرى بدقة أكثر التحول الذي حدث. صحيح أن هذا التحول مخيف ومثير للدهشة، لكنه ليس بالغرابة أبداً التي يبدو فيها للنظرة الأولى. وقد لاحظ أحد المفسرين العقلاء: «عندما ننام في محيط غير مألوف، فإننا غالباً ما نشعر عند الاستيقاظ لحظة من لحظات الدهش والفزع، ويمتلكنا شعور مفاجئ باللاواقعية. ولا بدّ أن يكون هذا هو حال مندوب تجاري متجول. إذ أن طريقة حياته لا تسمح بنشوء الشعور بالدوام والاستمرارية». لكن انطباع الواقعية يتعلق بالدوام والاستمرارية. وفي نهاية المطاف ثمة فرق كبير بين أن يستيقظ المرء وهو يشعر أنه نابليون أو جورج واشنطن وبين أن يستيقظ وهو يشعر أنه حشرة. (كنت أعرف شخصاً استيقظ مرة وهو يشعر أنه قيصر البرازيل). ومن طرف آخر فإن العزلة، مجتمعة مع خصوصية ما نسمّيه الواقع، هي شيء ميّز الفنان، العبقري، المكتشِف، في كل العصور. إن أسرة سامسا، التي تعيش حول الحشرة الخيالية، ليست شيئاً آخر سوى المتوسط، العاديّ، في محيط العبقري.

١٩٨٠ — فلاديمير نابوكوف

Fladimir Nabokov

٤ ـ سخرية خالصة

كل رواية هي قصة وعي بالذات. كل رواية تروي كيف وجب، في الوقت الذي كتب فيه المؤلف هذه الرواية، انتزاع وعي بالذات أو ابتداعه أو الدفاع عنه. كانت السطور الأخيرة في رواية روبرت فالزر يعقوب فون غونتن(*): «وعندما أتحطم ويُقضى عليّ، فماذا يتحطم وعلى ماذا يُقضى؟ صفر. أنا الإنسان المفرد لست سوى صفر. لكن أبعد القلم الآن! أبعد الآن حياة الأفكار! سأذهب مع السيد بنيامِنتا الى الصحراء. أريد أن أرى فيما إذا كان لا يمكن للمرء أن يتنفس في البرية، ويعيش، ويوجد، ويرغب الخير بصدق وفعل الخير، وينام في الليل ويحلم. كلا. الآن لا أريد أن أفكر بأي شيء أبداً. ولا بالله أيضاً؟ لا! سوف يكون الله معي. ما حاجتي لأن أفكر به؟ الله مع الشاردين. إذاً وداعاً يا معهد بنيامنتا». هذا هو إذاً الرحيل الى الخيال، أو ـ كما يقول جان باول(**) ـ الى العالم الثاني، الواقعي. في رواية

(*) Robert Walser (١٨٧٨ ـ ١٩٥٦) كاتب سويسري من كتاب اللغة الألمانية. أمضى السبعة وعشرين عاماً الأخيرة من حياته في مصحة للأمراض العقلية. Jakob von Gunten (١٩٠٨) هي أهم رواية له، وصف فيها سنوات تعليمه في «مدرسة خَدَم» أطلق عليها في الرواية اسم معهد بنيامنتا (ا. و).

(**) Jean Paul (١٧٦٣ ـ ١٨٢٥) يبلغ عدد صفحات آثاره الكاملة ١٠٥٠٠ صفحة.

له يستطيع البطل أن يفكر الفكرة التالية: لم يُعمل الحاضر لشيء سوى لمعدة الإنسان؛ والماضي يتألف من التاريخ، هذا التاريخ الذي هو، مرة أخرى، حاضر مضغوط، مسكون بالمقتولين... لا يبقى إذاً للإنسان الذي هو في داخله أكثر سعادة مما يريد أن يكون في خارجه، سوى المستقبل أو الخيال، وهذا يعني الرواية.

إن الجملة الأولى في انمساخ كافكا لا تنشأ من شيء سوى من وعي بالذات أصبح عسيراً. **حين أفاق غريغور سامسا ذات صباح من أحلام مزعجة، وجد نفسه وقد تحول الى حشرة ضخمة.** قبل ذلك سأقول جملة حول تفسير كافكا. لا أريد الادعاء أنني أقوم بوضع تفسير. أحب إليّ أن أُظهر القانون الذي قد تكون هذه القصة نشأت بناء عليه. وهذا الاظهار سيتمّ من خلال تلمّس السياق الرئيسي لأحداث القصة. إن هذا القانون لا يمكن أبداً أن يكون مدرَكاً من قبل كاتب القصة، إذ أنه كتبها وهو في ضيق شديد؛ أو كتبها على الأقل تحت ضغط الباعث، تحت ضغط الضرورة. بهذه الكتابة حاول أن يصدّ مشكلته. نحن كقراء لسنا في الجبهة، إننا دائماً وراء الجبهة؛ لكن ليس من شأننا أن نستطيع القراءة وأن نصل الى شيء لو لم يكن لدينا تجارب جبهة خاصة بنا. وأعتقد أن هذا ينطبق حتى على علماء الأدب، وإلا لما استطاعوا أن يكتبوا عن هذه القصة.

إن الاختصاص ينشأ ويتبلور بالأحرى عندما أدع مثل هذه القصة تخاطبني. ويمكن لهذا أن يحتاج لدى قصة من قصص كافكا الى قراءتها عشر مرات. وكل من جرّب هذا، يعلم أنه يجب قراءة النص عشر مرات بمتعة، وهذا لا يعني بالضرورة أن القارئ قد فهمه. يعني أنه لا يجب على القارئ أن يكون قد كوّن رأياً عن النص. هذه هي تجربتي. وبالتدريج، وقد يستغرق ذلك سنوات، يتجلى للقارئ أن القصة إنما تخاطبه. يكتشف

بالتدريج أنه يعرف ما يقرأه: من تجربته الخاصة به. يمكنه أن يشارك في الحديث، ويريد هذه المشاركة. هذه المخاطبة مهمة. إن عالماً من علماء الموسيقى أيضاً لا يمكنه أن يكتفي بقراءة النوتات الموسيقية وهو أصمّ. لذا لا يمكن للقارئ أن يشغل نفسه بجمال هذه القصة إلا إذا شعر أنها تخاطبه. على المرء، إذاً، أن يتحاشى أطول مدة ممكنة استخدام مصطلحات كبيرة كي يصل مثلاً الى رأيه بسرعة أكبر. إن استخدام مصطلحات من علم النفس أو علم الاجتماع لا يؤدي في الغالب سوى الى أنه يمكن إثبات صحة التحليل النفسي أو أي تحليل اجتماعي بمعونة قصص كافكا أيضاً. وبالمخاطبة أعني مفهومين قديمين كل القدم: التأثر والرهبة. على المرء أن يلاحظ أن الموضوع إنما يتعلق به، بما عاشه أو بما يمكن أن يقع له.

وأعتقد أن هناك شيئاً آخر تستحسن مراعاته لدى الانشغال بكافكا: على المرء أن يأخذ مادة قصة من قصص كافكا أو رواية من رواياته مأخذ الجد، وليس أن يقرأ باستمرار بعيداً عن هذه المادة ويصل على الفور الى بنى ومعاني. لماذا، بحق السماء، يوزف ك موظف مصرف؟ أو لماذا غريغور سامسا بائع متجول للأقمشة؟ هنا يستيقظ بائع متجول ذات صباح، ويلاحظ أن القطار فاته، فيصاب بالذعر: على الفور يرى نفسه كحشرة. كطفيلي. يشمئز من نفسه. لهذه القصة على ما يبدو قصة أولية. وإلا لما استطاعت الجملة الأولى أن تؤدي الى هذه النتيجة. وأعتقد أنه سيكون من الخطأ افتراض أن الانمساخ إنما قد تمّ واكتمل. وإلا سيكون من شأن القصة أن تنتهي بهذه الجملة الأولى. إن غريغور سامسا يدافع عن نفسه. يبدأ على الفور بالتذمر عندما يلاحظ أنه يملك فجأة هذه الطبيعة الحشرية، ويستلقي على ظهره، في هذا الوضع الذي هو ليس أفضل وضع بالنسبة الى حشرة. هراء (ص٣٢٨ س٤)، سببه على الأرجح **هذا النهوض الباكر** (ص٣٢٨

س٢٢) الذي **يجعل المرء أبله تماماً. إن الإنسان ليحتاج الى رقاده** (ص٣٢٨ س٢٣). سوف تعترفون أن الحشرات لم تتعود على التذمر هكذا في الصباح. هذه هوية بشرية؛ وإن كانت هوية مهدَّدة. إنه عاجز عن القيام برحلة العمل، بالسفر كمندوب متجول. إنه مندوب كان دائماً يأخذ مهنته على محمل الجد بشكل خاص. يقارن زملاءه **بنساء الحريم** (ص٣٢٩ س١) اللواتي يستغرقن في النوم طويلاً، في حين يعمل هو بلا انقطاع؛ إذ أن عليه تسديد دين. يبدو أن والده قد أفلس ذات يوم؛ ولا بد أن رئيس غريغور سامسا قد أتى بمال؛ على كل حال يدين سامسا بشيء ما لهذا الرئيس، وينبغي على غريغور كما يبدو أن يعمل مدة خمس أو ست سنوات أخرى قبل أن يمكن للأمر أن يصبح أكثر سهولة. هل يمكن لتأخير غريغور أن يُعذر إذا ما بلّغ غريغور أن مرضاً ألمّ به؟ إنه يفكر **بطبيب الضمان الصحي** (ص٣٣٠ س٩)، **هذا الطبيب الذي لا يوجد بالنسبة إليه سوى أناس أصحاء كلية لكنهم كسولون** (ص٣٣٠ س١١). وغريغور يؤنبه ضميره: **وهل يكون ممعناً في الخطأ، في هذه الحال؟** (ص٣٣٠ س١٢). يلاحظ غريغور أن في حلقه شيئاً ما، وليس مطمئناً على صوته. هل لهذا الأمر علاقة بالطبيعة الحشرية؟ أم أنه مجرد **نذير بزكام حاد** (ص٣٣٢ س٢). وهذا مرجّح. إنه **مرض المندوبين التجاريين السرمدي** (ص٣٣٢ س٣). إنه يعقلن ويعقلن ولا يريد أن يقبل أن يكون آخر. ثمة شيء ما ليس كما كان دائماً. لكن غريغور لا يفعل شيئاً سوى أنه يقدم في حقيقة الأمر إنساناً يثبت لنفسه أنه اليوم عاجز. لا يستطيع أن يستقل القطار. يجب عليه أن يظل في فراشه. وشكل الحشرة ليس أسوأ شيء من أجل تحقيق ذلك. والآن إنه يتوقع، كما يقول، **متنفساً في خفوت... عودة الظروف الحقيقية والطبيعية** (ص٣٣٣ س ١٨). ثم يُقرع الباب. إنه يعلم، هذا **شخص من الشركة** (ص٣٣٣ س٢٠). وعلى الفور

تبدأ أرجله بالتراقص، وكأنها تريد القيام بمظاهرة. ويأمل ألا يُفتح الباب. لكن الخادمة تفتح الباب طبعاً. ويقول لنفسه جملة **لماذا كان محكوماً على غريغور بالعمل في خدمة شركة يؤدي أصغر ضروب الاهمال فيها الى اثارة أخطر الرِيَب في الحال** (ص٣٣٥ س١). هذه هي عدّة الوعي النموذجية التي يحملها شخوص كافكا: هذا العمل البسيط بطرفين متناقضين من أجل إظهار عدم امكانية الحياة في هذا الانشطار. ومن كان الزائر؟ كبير الموظفين. وعلى الفور يحاول غريغور مغادرة الفراش، فيقع. ويقول كبير الموظفين في الغرفة الملاصقة: **لقد سقط شيء ما في الداخل** (ص٣٣٥ س١٦). ويتساءل غريغور فيما إذا لم يكن من الممكن أن يحدث يوماً لكبير الموظفين شيء مثل هذا. والآن مرة أخرى تقنية كافكا، هذه التقنية التي تنمو من موضوعه من غير عمد، وهي تقنية عدم التناسب. عندما تساءل غريغور فيما إذا لم يكن من الممكن أن يحدث هذا يوماً لكبير الموظفين، جاء: **وكأن كبير الموظفين كان يجيب على هذا السؤال إجابة فظة، خطا بضع خطوات ثابتة في الغرفة الملاصقة، وترك حذاءه المصنوع من جلد لمّاع يصرّ** (ص٣٣٥ س١٩). وهكذا ينشأ جو من عدم التناسب أو حتى عدم التناسب السلبي. إن غريغور يتلقى ظهور كبير الموظفين كما يتلقاه أي واحد من العاملين العاديين: **أكان جميع العاملين إذاً مجرد أوغاد؟ ألم يكن بينهم إنسان مخلص متفانٍ، إذا أضاع بضع ساعات ذات صباح استبدّ به تعذيب الضمير الى حدّ يفقده صوابه ويجعله غير قادر على مغادرة فراشه؟** (ص٣٣٥ س٣ ـ ٥). هذا هو إثبات لشرعية وضعه: تعذيب الضمير الى حد فقدان الصواب. والآن هجوم مباشر من قبل كبير الموظفين: إنه ينادي بصوت عال ويقول إن غريغور إنما يتمترس في غرفته. ثم تأتي جملة ساخرة لأنها بليت من كثرة الاستعمال: **ان انجازاتك كانت في الفترة الأخيرة غير مُرضية الى أبعد الحدود** (ص٣٣٨ س٨).

إن كبير الموظفين يستخدم التعابير الصارمة التي تستخدم في المدرسة، ويثبت هكذا أن التأديب في الحياة العملية لا يمكنه أن يتمّ بدون تحضير من خلال الترويض في المدرسة. غريغور يدافع عن نفسه، ويصف توعّكه. كبير الموظفين يقول مؤكداً: **كان هذا الصوت صوت حيوان** (ص٣٤٠ س٤). ويقرر استدعاء طبيب وصانع للأقفال. فيشعر غريغور بالراحة. من خلال **هذه الإجراءات الأولى استشعر أنه عاد لتشمله الدائرة الإنسانية** (ص٣٤٠ س١٥). لكن من خلال تأكيد كبير الموظفين أصبح الآن متردداً. لم يعد يجرؤ على أن يجزم فيما إذا كان سعاله شبيهاً بالسعال البشري. يستجمع قواه بنفسه، ويتمكن من إدارة المفتاح في القفل وفتح الباب: **إذا استبدّ بهم الروع، فعندئذ لا يعود هو المسؤول، ويكون في ميسوره أن يبقى مطمئناً. أما إذا تقبلوا الأمر في هدوء، فعندئذ لا يكون لديه أيضاً أي داع للقلق، ويكون في مقدوره، إذا ما أسرع، أن يكون في المحطة في الساعة الثامنة فعلاً** (ص٣٣٩ س١١ - ١٤). إن هويته تتعلق إذاً بأولئك الذين أمام الباب، تتعلق بالأسرة والشركة. وتتحول رؤيته الى كارثة. ونظراً للذعر الكلّيّ الذي يثيره منظره في نفوس أفراد الأسرة وكبير الموظفين، فإن غريغور يتشبث بواجبه. يلقي خطبة مطولة على المذعورين يشرح فيها مصاعب مهنة المندوب التجاري المتجول، ويعتبر هذه المصاعب مسؤولة عن حالته الراهنة. ويرى أن سبباً لوضعه الحالي يكمن في أن **الرئيس ــ بوصفه صاحب الشركة ــ يجيز لحكمه أن ينحرف بسهولة ضد واحد من مستخدميه** (ص٣٤٣ س ٢٠ - ٢١). إن المندوب التجاري المتجول يسقط **ضحية القيل والقال والمصادفات والشكاوى... لا يعرف عنها شيئاً إلا عندما يكون قد أنهى، وهو خائر القوى، إحدى سفراته، فيلمس عن كثب النتائج السيئة التي لم يعد بالإمكان الكشف عن أسبابها** (ص٣٤٤ س١ - ٣). **عن كثب!** لكن من الظاهر للعيان أن تحليل المستخدم غريغور

للأسرة والشركة لا يُفهم أبداً. يرى في ردود فعل بيئته كم هو غريب مستلَب. إن غريغور يذعن، على نحو ما. حتى الآن كان يقف منتصباً. والآن يسقط على أرجله المتعددة. وهنا المفاجأة: **وما أن خرّ على الأرض حتى استشعر، للمرة الأولى ذلك الصباح، حساً بالراحة الجسدية** (ص٣٤٥ س١٠ - ١١). وهذا يعني أن ردود فعل الأسرة والشركة تؤدي الى تقدم الانمساخ. والوالد هو أكثر من يعامله كحيوان. إنه يطرده بالعصا الى حجرته. **في قسوة لا تعرف الرحمة، ردّه الوالد الى الوراء، وهو يطلق أصوات فحيح كالمتوحش** (ص٣٤٧ س١ - ٢). ويتبين لغريغور أنه **لم يكن متمرناً على السير الى الوراء بالمرة. وحقاً جرى الأمر ببطء شديد** (ص٣٤٧ س٣). وهذا يعني أنه يفهم ذعر الأسرة. وهو يأسف لحالتها أكثر مما يأسف لحالته. وهذا يعني أنه يشعر أنه مذنب. والدفعة القوية التي يلقيه والده بواسطتها في الغرفة وهو يدمي، يرى فيها **خلاصه حقاً** (ص٣٤٨ س٨).

هنا ينتهي الفصل الأول.

في الفصل الثاني تقدُّم انمساخ غريغور أكثر. إنه يُطعَم كحيوان. وهو يودّ أن يتوسل الى أخته، التي تقوم بإطعامه وكأنه من الحيوانات الأليفة، **أن تجيئه بشيء طيب يأكله** (ص٣٥٢ س١٩). لكنه لأنه يترك وعاء الحليب مليئاً دون أن يمسّه، فإن الأخت تجلب له، على ورق جريدة، **خضراً بائتة نصف عفنة** (ص٣٥٣ س٢)، أي بقايا طعام. إن غريغور الذي ما زال يحسّ أنه إنسان، يعامَل إذاً من الخارج كحيوان. إن الأخت لا تمسّ الوعاء بيديها العاريتين، وإنما تستعين بخرقة. وفي الواقع تلذّ له البقايا أكثر مما تلذّ له الأطعمة الطازجة. إن استلابه قد ازداد. ولم تعد الأسرة تتحدث مع غريغور... **ذلك بأنه إذ لم يُفهم، لم يخطر لأحد، ولا للأخت أيضاً، أنه**

يستطيع أن يفهم الآخرين (ص٣٥٤ س ١٨ - ١٩). وهذا يعني تماماً أن غريغور في وعيه لا يشترك في الاستلاب الخارجي المتزايد. وحتى أنه جاء مرة عن إيضاح للوالد أنه **أول نبأ سعيد انتهى الى مسمع غريغور منذ انحباسه** (ص٣٥٦ س ١٢). ويدرك المرء مدى كون غريغور إنساناً وليس حشرة، عندما **يستشعر هذا حرارة الخجل والأسى الى حد بعيد** (ص٣٥٩ س ٨) حالما يصبح، وهو في غرفته، شاهداً على الأحاديث الكئيبة التي يتحدث بها أفراد الأسرة عن وضعهم الاقتصادي. فقد كان واجبه ورسالته في الحياة أن يكسب المال الضروري. واستلابه الخارجي يزداد كلما توضح أنه لن يكسب هذا المال بعد الآن. وكل الأعمال التي تؤكد هذا الاستلاب، وتزيده من خلال هذا التأكيد، إنما تأتي من الأسرة. فالأخت، مثلاً، التي ترعاه في تفان، تندفع على الفور الى النافذة عندما تدخل الى غرفة غريغور، وتفتحها **بعنف وبأيد متعجلة، وكأنها توشك على الاختناق** (ص٣٦٠ س ٨)، لأنه بسبب الرائحة التي تنبعث منه **لم يكن في ميسورها البقاء في غرفة يتواجد فيها غريغور من غير أن تفتح النافذة** (ص٣٦٠ س ١٣). وفقط مراعاة لحساسية الأخت، يزحف غريغور تحت الكنبة عندما تدخل الى غرفته، ويسحب الملاءة الى أسفل بحيث **تعجز الأخت عن رؤيته حتى في حال انحنائها** (ص٣٦١ س ٦). وما يفكر به فعلاً هو هذا: **لو أنها كانت تعتبر الملاءة غير ضرورية، إذاً لنزعتها عن الكنبة من جديد، فقد كان واضحاً بما فيه الكفاية أنه لا يمكن أن يكون مما يرفّه عن غريغور أن يحبس ويحجب نفسه هكذا** (ص٣٦١ س٦ - ٨). مرة أخرى ينتظر من محيطه، من أسرته، وعلى الأكثر من أخته، ألا يجري تأكيد انمساخه وزيادته. ينتظر أن يكتشفوا هويته البشرية، ويؤكدوها، ويخفّوا لمساعدته في هذا الكفاح الذي يدور حولها. ما زال الأمر لم يُحسم. مازال غريغور يشعر بوضوح أنه إنسان. والمشكلة حتى الآن

تكمن في منظره وحده وفي صوته، لكن ليس في وعيه. إن أهم حدث في هذا الفصل الثاني من انمساخ المندوب المتجول سامسا الى حشرة هو إخلاء غرفته. الأم والأخت تريدان أن تفسحا له **أوسع ميدان للزحف** (ص٣٦٢ س ٢١). ولدى هذه الدرجة من الاستلاب يصبح كل عمل ذو مقصد حسن من أعمال الأسرة زيادة في الاستلاب. وغريغور نفسه كان قد وصل الى درجة تمنى معها **جدّيّاً أن يجري إفراغ غرفته** (ص٣٦٤ س ١٤)، لكي يكون لديه مساحة أكبر للزحف. لكن الأم تقول، بعد أن بدأت الامرأتان بإخلاء الغرفة، بأنهما بهذا الاخلاء إنما تبيّنان أنهما **تقطعان كل أمل بالشفاء** (ص٣٦٤ س ٦)، وتسأل فيما إذا لم يكن من الأصح الحفاظ على كل شيء في الغرفة على حاله، **حتى يجد غريغور، عندما يعود إلينا، كل شيء على حاله، ويكون من الأيسر عليه أن ينسى الفترة الفاصلة** (ص٣٦٤ س ٨ ـ ٩). وعلى الفور يصبح هذا عوناً لغريغور. فهو، بقبول انمساخه من قبل محيطه، كان مستعداً بنفسه للمشاركة في العمل على أن يستمر هذا الانمساخ، أما الآن فإنه يشعر، من خلال ثقة الأم، أنه يميل على الفور الى الاعتقاد أن وضعه الحالي ليس وضعاً نهائياً، ويشعر أنه قادر على الدفاع عن أثاثه. كما أنه لم يعد الآن يرغب في أن يكون لديه طريق طويل للزحف. إن خسارة الأثاث تعني بالنسبة له الآن أيضاً نسيان **ماضيه الإنساني نسياناً كلياً سريعاً** (ص٣٦٤ س ١٧). إنه يقاوم إذاً بكل حزم. إنه إنسان. وما يحتاج ليس مكاناً للزحف. **وإذا ما أعاقته قطع الأثاث عن ممارسة الزحف العقيم هنا وهناك، فإن ذلك لم يكن ضرراً، وإنما ميزة كبرى** (ص٣٦٤ س ٢١ ـ ٢٢). كانت قطع الأثاث هذه **كل ما كان أثيراً على قلبه** (ص٣٦٦ س١٤). على منضدة الكتابة هذه أعدّ وظائفه المدرسية. هذه إذاً أجزاء مادية في هويته تنتزع منه في حسن نية. أما **صورة السيدة المتدثرة بذلك المقدار كله من الفراء** (ص٣٦٧ س٥)، فإنه يلقي

بنفسه عليها ويلتصق بها كي يدافع عنها. ومرة أخرى يتعين على الوالد أن يتدخل. لكن تحوّل الوالد كان قد زاد في هذه الأثناء. فمنذ أن اضطر للعودة الى العمل ـ لأن غريغور لم يعد يكسب شيئاً ـ لم يعد واهناً ومريضاً كما كان، وإنما أصبح قوياً مرهوب الجانب. **الرجل الذي كان يستلقي في فراشه ويغرق فيه متعباً واهناً كلما انطلق غريغور في رحلة من رحلاته التجارية** (ص٣٦٩ س٢٠ ـ ٢١). يستخدم غريغور كلمة(*) لا تستخدم سوى بمعنى السير الى حرب، عندما يتذكر الانطلاق في رحلة مندوب تجاري. والآن إن الوالد هو الحربيّ، العسكريّ، الشرطيّ الذي يطارد غريغور في الغرفة، ويثير الذعر في نفسه **بضخامة نعلي حذائه** (ص٣٧٠ س١٦). وعلى الأرجح كان خليقاً أن يقتله لو لم تلق الأم بنفسها على الأب، **لتعانقه في اتحاد كامل به... وقد طوقت عنقه بذراعيها متوسلةً إليه أن يُبقي على حياة غريغور** (ص٣٧٢ س١ ـ ٣).

لا بدّ أن يلفت النظر أن المهنة (كباب غائب لكسب المال) والأسرة (كتأكيد للوعي المتقدم بالانمساخ) تواصلان دوريهما إزاء غريغور بصفتهما سبب و نتيجة: في القسم الأول كان الأمر: موعد الانطلاق، كبير الموظفين، شروط ا لمندوب المتجول، ديون الوالدين، ثقل سمع الرئيس... والآن الموضوع هو أحاديث الأسرة عن المال، هذه الأحاديث التي يسمعها غريغور عبر الباب وتثير الخجل في نفسه. لكنه علم أيضاً مما تناهى الى سمعه أنه تبقى من إفلاس الوالد، هذا الإفلاس الذي أرغم غريغور على أن يصبح مندوباً متجولاً، تبقى مبلغاً من المال أكثر مما كان غريغور يخشى. لكن هذا يعني أيضاً أن تكريس غريغور وقته كله وجهوده كلها وتضحيته

(*) المعنى الحرفي لكلمة ausgerueckt هو: خرج في جيش (ا. و).

بنفسه من أجل كسب المال فقط وتسليم هذا المال كله تقريباً الى أسرته لم تكن ضرورية كل الضرورة. وهذا يعني: إذا كان عجزه عن العمل هو نتيجة العمل المضني وغير المرضي، فإن ضوءاً وبيلاً يقع على هذه المرحلة المضنية التي فُرضت بسبب النزعة التشاؤمية لدى الفئة البورجوازية الصغيرة وخوفها من المستقبل، ولم تُفرض نتيجة الحاجة الماسّة. وكثير من المفسرين ينسبون هذا كله الى الأسرة. بل إن أحد هؤلاء المفسرين ادّعى أن المأساة الحقيقية لهذا الإنمساخ إنما تكمن في بقاء هذه الأسرة على قيد الحياة. لكن هذا يعني أن المرء ينسى كلياً أن الأسرة إنما كانت مديونة لدى الرئيس نفسه الذي اضطر غريغور الى العمل لديه عملاً مضنياً. وكان من شأنه، دون انمساخ، أن يضطر للعمل سنوات طويلة حتى يتمكن من تسديد ديون والديه. إن القصة تنسى أكثر هذا التسديد للديون كلما اضطر وعي غريغور لقبول الانمساخ. وهذا يعني أن غريغور، من خلال التثبيت الذي يشهده انمساخه، لم يعد يحسّ إحراج ذلك الدَين الذي كلّفه خمس سنوات من عمره ثم كلّفه هويته العادية. يقول فالتر سوكل(*) إن ذنب الأسرة تجسّد في المنظر الرهيب لغريغور، وانتقل من الأسرة إليه. إن انمساخه أصبح تحرر الأسرة من الدين. وباختفاء غريغور زالت أيضاً ذكرى الدين.

لم يعد «الدَين»، إذاً، مشكلة بالنسبة لغريغور القسم الثاني. وهذا يعني أنه يفكر مرة أخرى أنه في ميسور المرء تسديد هذا الدين قريباً من المبلغ المتبقي، لكنه - في أفكاره - يترك أمر ذلك الى الوالد كلياً. أي أن لهذا المال المتبقي، الذي كسبه من عمل قضى عليه، جانبين: فمن طرف يبدو مبلغاً ما، لكن المرء يرى على الفور، من طرف آخر، أنه أقل من أن **يجوز أن يمسّ** (ص٣٥٨ س١٥). فاضطرت الأسرة، إذاً، أن تعمل الآن بنفسها. هذه هي

(*) راجع ص٢٨٠ من هذا المجلد (ا. و).

النتيجة الحقيقية لموضوع المهنة في القسم الثاني. فالخجل من عدم القدرة على العمل بعد الآن، هذا الخجل الذي هو في الواقع خلجة إنسانية من خلجات النفس ومحاولة لإثبات وجوده كإنسان، لا تستطيع شيئاً ضد عجزه الواضح عن العمل، هذا العجز الذي أصيب به نتيجة التضحية بنفسه وإنكاره لذاته. إن الانمساخ لا يتوقف أمام الأسرة. إنه لا يستطيع ذلك أبداً، وذلك لأن الأسرة هي جزء من النظام كله. إنها تساهم في فرض انمساخ غريغور ضد إرادته، هذا الانمساخ الذي بدأ قبل القصة، وبهذا تتحول هي نفسها أيضاً. وخاصة الوالد، الذي أصبح بديناً وهرماً وبالكاد يستطيع أن يمشي، عادت له حيويته في بدلته الرسمية المزينة بأزرار ذهبية، بدلة خادم مصرف، التي يرتديها الآن لأنه عاد يعمل. **هل يمكن أن يكون هذا ما زال هو الوالد؟** (ص٣٦٩ س١٩)، يتساءل غريغور. وهنا يرد وصف مبالغ فيه للوالد الجديد الذي تحوّل كلياً. هل هذا هو وصف مطلق، شعر خالص، أم شيء لا يمكن اقتناصه إلا بالتحليل النفسي؟ إنه قوة حاسمة لزيادة الانمساخ. اذا كان لاعتزاله المتزايد هذا المفعول، فإنه يجوز لغريغور أن يشعر بالراحة كحشرة. لكن هذا، كما نعلم، هو الخطر الأكبر والإغراء الأكثر خطورة بالنسبة له. ففي القسم الأول لم يشعر بالراحة إلا عندما كيّف تصرفاته مع الوضع الجديد. أما عندما كان يريد الحفاظ على نفسه كإنسان، فإنه كان يلقى جراحاً وألماً وقساوة وصدّاً. لكن إذ أن هذه المحاولات للحفاظ على الذات كإنسان تنتج الضربات المعاكسة التي تزداد قساوة، فإنه يمكن التخفيف من سرعة اتجاه القصة، لكن لا يمكن إعادتها الى الوراء قط. في مقدور غريغور، من خلال إذعانه، أن يحجب عن محيطه فرصة وصمه بالحشرة. ويمكن القول ببساطة، إذا قام بدور الحشرة من أجل خاطر محيطه، فقد يقلّ ميل هذا المحيط لرؤيته كحشرة. لكنه، إذ ما زال يملك وعياً إنسانياً، لا يستطيع أن يستغني عن محاولاته للحفاظ على نفسه

كإنسان؛ فيعجّل إذاً نزعة الانمساخ، وذلك بأن يعطي محيطه فرصة انكار هويته البشرية. في مجال العمل أصبح مشكوكاً فيها. ومنذ أن لم يعد يذهب الى العمل، لم يعد يُعترف بها. وأصبح هو الوحيد الذي يعتبر نفسه إنساناً. وفي النص جاء أن غريغور ما زال يفهم الآخرين، في حين أنهم لا يفهمونه.

في الفصل الثالث جرى تخفيض ردود فعل المحيط، هذه الردود التي تزيد انمساخ غريغور من خلال تأكيد كل درجة وصل إليها هذا الانمساخ.

إن المصيبة التي حلّت بالأسرة هي أن معيلها أصبح عاجزاً عن العمل وكسب المال، لذا فقد وقع فريسة التشوّه المطّرد. وهذه المصيبة أصبحت مألوفة. ووجدت الأسرة خادمة عجوز جديدة لا يهزّها شيء تعنى بغريغور دون أن تحس بخوف أو فزع. وتصورات غريغور بأن يتولى شؤون الأسرة يوماً ما تبدو في جو المصيبة هذا المقبول كلياً، غريبة أو وهمية. ولحظة الاضطراب الوحيدة في الفصل الثالث هم المستأجرون الثلاثة. وهؤلاء يصبحون أيضاً سبب الحل الإيجابي لمشكلة غريغور.

يجد غريغور أن الرجال الثلاثة لا يقدرّون عزف أخته على الكمان بشكل كاف. أما هو فقد جذبه هذا العزف، وما زال لم يتخلَ عن خطته القديمة بتمويل دراسة أخته في المعهد العالي للموسيقى. كان غريغور قد وصف نفسه مرة في مطلع القصة بأنه لا يحب الموسيقى. أما الآن، عندما تعزف غرته، فإنه يزحف الى غرفة الجلوس النظيفة دون أي مراعاة للآخرين، الأمر الذي لم يفعله سابقاً قط. لقد جذبته الموسيقى. **هل كان حيواناً، والموسيقى تؤثر في نفسه مثل هذا التأثير؟ وخيّل إليه أن الطريق كانت تنفتح أمامه الى الغذاء المجهول الذي كان يشتهيه** (ص٣٨٤ س٥ ـ ٧). إنه لمن الجليّ أن غريغور يرى هنا لأول مرة حشريته ممكنة، وإن كان هذا

الرأي قد جاء في صيغة السؤال. عندما كان إنساناً ومندوباً مجهداً على الدوام كان عديم الإحساس إزاء كل موسيقى. أما الآن فإن الموسيقى تؤثر في نفسه، لذا يعتقد أنه ربما لم يعد الإنسان القديم الذي كانه. وهذه على الأرجح هي نقطة التحول الكامل، نقطة السخرية الخالصة. إن تأثير الموسيقى في نفس أحدهم من شأنه أن يعني، بفهم مباشر، تأكيد هويته البشرية. هنا حصل أحدهم على هويته البشرية من خلال كونه مفيداً يُنتفع به فحسب. لكن كلما طال هذا الوضع، كانت هذه الهوية تصبح أكثر سلبية. هوية غير محبوبة من قبله نفسه، هوية تدرّب ودرّب عليها لأنها كانت مطلوبة منه. وإذ كبرت المسافة بينه وبين نفسه الى درجة اضطر معها الى إظهار نفسه، كان هو المغلوب. إن الذي حدد التعبير وحدد القيمة ونطق الحكم كان ذلك الجزء من أناه الملتزم بالمنفعة. والحكم على ذلك الجزء الذي تخلص من واجب أن يكون مفيداً، هو: انك حشرة . إن غريغور لا يقبل هذا الحكم، بل يزوده عن نفسه. ومحيطه يعيش مقاومة غريغور على أنها إثبات لوجوده الحشري. إنه يريد، على ما يبدو، أن يدافع عن وضعه الحالي المتمثل في عدم الفائدة من شخصه. وهم يرغمونه على قبول الحكم. وهذ ما لا يفعله سوى في موضعين: عندما يسمع الموسيقى، وعندما يقرر أن يموت. إن موضع الموسيقى هو، إذاً، الموضع الوحيد الذي يحصل فيه الوجود الحشري على كلمة تكريم.

ومن أجل إتمام الانمساخ لا يجوز لغريغور أن يكسب المال بعد الآن. وليس هذا فحسب، وإنما عليه أيضاً ـ من خلال ظهوره ـ أن يطرد المستأجرين، الذين تحتاج الأسرة الى الأجرة التي يدفعونها بعد أن توقف غريغور عن كسب المال. وتماماً في اللحظة التي يلغون فيها عقد إيجار الغرفة بسبب غريغور، تتخلى عنه أخته بصورة نهائية. **لا أريد أن ألفظ اسم**

أخي أمام هذا الغول (ص٣٨٦ س٢١). وتقول الأخت أن هذا لا يمكن أن يكون غريغور. لو كان هذا هو غريغور إذاً لأدرك منذ فترة طويلة أن الكائنات البشرية لا تستطيع العيش مع مثل هذا المخلوق، ولمضى لسبيله طوعاً واختياراً (ص٣٨٨ س٩ - ١١). وغريغور يسمع هذا ويثبت لها أنه أخوها غريغور! يزحف عائداً الى غرفته، ويفكر في أسرته بحنان وحب. وكان رأيه بضرورة تواريه ربما أكثر جزماً من رأي أخته (ص٣٩٠ س١٣ - ١٤). مثل هذا الحكم لا يحكمه أي حيوان، لا تحكمه أي حشرة. هذه هوية بشرية لم تُمسّ. لكن إذ ما من أحد، سواه، يلاحظ هذه الهوية ويعترف بها، فإنه هو أيضاً لا يستطيع أن يحافظ عليها. لا بل إنه لا يستطيع أن يثبت للأخت أنه إنسان سوى من خلال موته. لو كان هذا هو غريغور... لمضى لسبيله طوعاً واختياراً (ص٣٨٨ س٩ + ١١). إنه غريغور، وهو يمضي طوعاً. وقد تُرك له نفسه كل شيء (ص٣٨٩ س١٢). إن موته، بالنسبة للظروف التي نشأت في هذه القصة، هو انتحار. وهذا الانتحار الاجباري يدفع الانمساخ، من ثم، الى ذروته، الى نهايته السعيدة. كان غريغور، حتى موته، هو الذي يحدد المنظور بشكل كامل. بكلّيّة الى درجة أنه كان من شأن القصة أن تصبح على الفور غير ممكنة فيما لو كان غريغور قد جُرح. ونحن لم نفهم ردود فعل المحيط سوى من خلال تأثيرها على غريغور، هذا التأثير المشجع للاستلاب. وفوراً بعد موت غريغور يسحب كافكا المنظور من أسرة سامسا، وذلك بإيقاع أسلوبي كامل. إننا، الآن، نرى الأسرة من الخارج. الخادمة تُعلم: لقد نفق (ص٣٩١ س٧)، وعلى الفور ولأول مرة لم يعد والد ووالدة يجلسان، وإنما الزوجان سامسا (ص٣٩١ س٨). ومن الآن فصاعداً يصبحان السيد والسيدة سامسا (ص٣٩١ س ١٠ - ١٢). وغريغور الميت يُحزن عليه بصفته إنساناً، أخاً! تقول غرته: حسبكم أن تنظروا الى مبلغ هزاله (ص٣٩١ س٢٣). إن

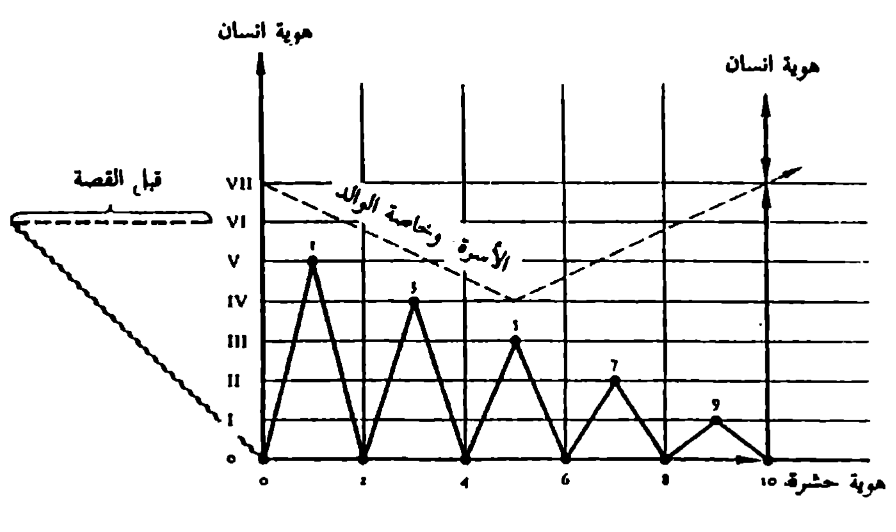
السيد سامسا الذي كان سابقاً قد أذلّ نفسه أمام المستأجرين في استكانة وخضوع غريبين، يقوم الآن بطرد الثلاثة بلا تردد. وتقول الخادمة إنها أبعدت **ذلك الشيء الذي في الغرفة المجاورة** (ص٣٩٤ س١٢). بعد ذلك تُسرّح. آل سامسا سوف يستأجرون **شقة أصغر وأرخص، ولكنها أفضل موقعاً وأيسر تدبيراً من الشقة الحالية، والتي كان غريغور قد اختارها** (ص٣٩٥ س١١ ـ ١٣). وعندما وصل بهم الترام الى مكان نزهتهم، **نهضت الابنة واقفة على قدميها، كأول من نهض، ومدّدت جسدها الفتيّ** (ص٣٩٥). نهاية الانمساخ، نهاية القصة.

لا تروى، إذاً، فقط قصة التشوّه الناتج عن الاستلاب، وإنما قصة التشوّه الذي يحدث بسبب الانمساخ في الأسرة. ولا بدّ لهذا الانمساخ أن يستمر، يتواصل في السعيد، عندما تتحرر الأسرة من غريغور الذي لم يعد يعمل ويكسب، المستلَب حتى درجة الحيوانية. والانمساخ الذي يستمر بعد موت غريغور، بدأ أيضاً قبل بداية القصة. إن المندوب المتجول يغترب عن نفسه نتيجة مهنته التي لا تسمح بإقامة علاقات ودية مع الناس. ومعاملة الشركة له تكمّل هذه الأضرار. ويأتي يوم لا يعود فيه غريغور يقوى على شيء. وهنا يُطلب من المحيط، من الأسرة والشركة، أن يشهد على أن غريغور ما زال إنساناً، رغم أنه ليس في مقدوره بعد الآن أن يكسب مالاً. لكن الأسرة والشركة لا تستطيعان فعل شيء سوى التثبت من أنه قد تغيّر تغيراً هائلاً. لكنه يبذل هنا جهوداً من طرفه ليبرهن للآخرين أنه ما زال إنساناً. ومحاولاته هذه بالذات، لإثبات أنه إنسان، رغم أنه لم يعد يعمل ولم يعد يكسب مالاً، تصبح بالنسبة لمحيطه دليلاً على استلابه وإنمساخه. هذه هي العملية الساخرة: ما عليه أن ينقذه، لا بدّ أن يعمل على هلاكه. صوته، محاولاته للحركة، تعلقه. وبسخرية أكثر ـ تحدث عكس المقصود ـ

تجري محاولات الأسرة لإرضاء غريغور. وبهذه المحاولات أيضاً لا يفعلون شيئاً سوى تشجيع الانمساخ، هذا الانمساخ الذي يؤدي الى هلاكه. كل خير، مقصود من قبله أو من قبل الأسرة، يؤدي الى الضرر. تحت هذه الظروف. هذه هي العملية الساخرة التي تتبعها هذه القصة وتعرضها. أحدهم يعيل أسرته حباً بها فحسب وحرماناً للنفس؛ لكنه، لهذا السبب بالذات، يفقد هويته البشرية، وبهذا يفقد إذاً قدرته أيضاً على الاستمرار في إعالة الأسرة، وحالما يتوضح ذلك لا تعود هذه الأسرة والشركة والمحيط، مهما حسنت النية، قادرين على الاعتراف به كإنسان. وذروة السخرية: ذلك الذي لا يعود يقدر أن يقدم شيئاً للأسرة بصفته مستلَباً، يستطيع على اي حال أن يدع نفسه يموت. وبهذا يستطيع أولاً أن يثبت للأخت أنه، في قرارته، في اللامرئيّ، ما زال أخاها؛ وثانياً أن يحرر الأسرة من العار أمام الناس بأنها تأوي طفيلياً لديها. عندما يدع نفسه يموت عمداً، يبيّن أنه لا يكفي أن يكون المرء إنساناً. عندما لا يفيد المرء لا يكون إنساناً بعد. لكن بموته يستطيع أن يفيد الأسرة.

لا يستطيع أن يفيد الأسرة إلا كميّت. إن موته هو الشيء الإيجابي الوحيد. موته هو النهاية السعيدة. وما من قصة أخرى تقدر أن تكون أكثر سخرية(*).

(*) إن المخطط البياني التالي هو مجرد محاولة لدعم ما يلي: التصور أن الأمر كل مرة هو محاولة إنسانية يقوم بها غريغور لإثبات وجوده، هذه المحاولة التي تقدم له تأكيداً آخر على انمساخه عن طريق محيطه. النقاط من ١ الى ١٠ هي أسباب سقوط. وبعد كل سقوط يقلّ طبعاً ارتفاع النهوض. وفقط بعد موته، انتحاره الإجباري، يبلغ غريغور نهوضاً مطلقاً نهائياً: سوف يتذكرونه ابناً وأخاً.



آ -	(- ٠)	قبل بدء القصة يجري استلاب غريغور بالتدريج بواسطة كسب المال. يفيق من نومه كحشرة، لكن عليه أن يذهب الى العمل.
	(٠ - ١)	يسأل: ماذا حدث؟ يسأل مثل إنسان عن حالته: إنه يثبت وجوده.
	(١ - ٢)	يخجل أمام الأسرة. يشعر بالخوف من الشركة: يريد أن يقاوم، لكن كبير الموظفين يحكم على الفور:

كان هذا صوت حيوان.

(٢ - ٣) يجري استدعاء طبيب وصانع أقفال. يجوز لغريغور أن يأمل الحصول على مساعدة.

(٣ - ٤) الذعر اللامتناهي الذي يصاب به أفراد الأسرة وكبير الموظفين عندما يرون غريغور، يؤكد الانمساخ ويزيده. الوالد يدفع غريغور الى غرفته.

ب - (٤ - ٥) يسمع غريغور أن الأسرة لم تعد تملك نقوداً. إن الذنب ذنبه، لأنه لم يعد يكسب مالاً. وأصبح **يستشعر حرارة الخجل والأسى الى حد بعيد.** وكأنه تعمّد مسخ نفسه حشرةً، لكي لا يضطر الى العمل بعد الآن. هذا الخجل هو إثبات لهويته كإنسان. نفي الحشرة.

(٥ - ٦) الأخت تعنى به بجدّ. لكن بطريقة تزيد الاستلاب: إنها لا تتحمل **البقاء في غرفة يتواجد فيها غريغور من غير أن تفتح النافذة.** والتجربة مع ملاءة السرير.

(٦ - ٧) يريدون اخلاء غرفته من أثاثها لكي يتمكن من الزحف بشكل أفضل. إنه يقاوم ذلك. إن إبعاد الأثاث يعني نسيان ماضيه البشري نسياناً سريعاً.

(٧ - ٨) الوالد يقصفه بالتفاح (**هل كان ما زال الوالد: قلب الانمساخ**)، ويطرده الى غرفته.

جـ - (٨ - ٩) غريغور يقبل وضعه: حشرة، لكن إنسان. إنسان لا يعمل، لكنه يريد المشاركة في الحياة العائلية: مساءً، عندما يُفتح بابه. لكن عندما يستمع لأول مرة إلى عزف أخته على الكمان، يراه المستأجرون وينذرون بإخلاء الغرفة. **هل كان حيواناً، والموسيقى تؤثر في نفسه مثل هذا التأثير؟** في هذه الجملة من جمل السخرية الخالصة

يدعو بنفسه الى تأكيد الهوية السلبية.

(٩ ـ ١٠) لأنه قام أيضاً بطرد المستأجرين، تصفه الأخت بأنه حيوان. وهذا ما يدفعه على الفور تقريباً الى الموت. بالكاد يستطيع جرّ نفسه.

(١٠ ـ) كونه ترك نفسه يموت، أعاد خلق هويته البشرية. إن الآخرين يحزنون عليه بصفته ابناً وأخاً. لقد أصبح كل شيء على ما يرام وعادت الأمور الى حالتها الطبيعية. سخرية خالصة.

١٩٧٣/١٩٨٠ مارتن فالزر

Martin Walser

٥ ـ حوافز لقراءة «الانمساخ»

في الأشهر الأولى من عام ١٩١١ زار كافكا مصانع مختلفة في بوهيميا بصفته موظفاً في «مؤسسة التأمين على حوادث العمال». وفي الأحوال العادية كان يعمل في المؤسسة في براغ طوال ستة أيام في الأسبوع، كل يوم ست ساعات من الثامنة حتى الرابعة عشر.

ولم تكن المهنة، التي كان يمارسها بإخلاص ويهتم بها كل الاهتمام، تكلفه طاقة ووقتاً فحسب، وإنما كانت تسلبه قبل كل شيء إمكانية التأمل المستديم والاستمرار في الكتابة. وهذا لا يعني فقط: استمرار الإبداع الأدبي قصد النشر؛ ولم يكن كافكا يتردد في الكتابة فقط، وإنما قبل كل شيء في نشر نصوصه أيضاً. وغالباً ما كان صديقه ماكس برود يلحّ ويؤثر عليه حتى يقرر تكليفه بنشر بعض نصوصه.

وكانت الدقة التي يمارس بها عمله الوظيفي تحرمه، دائماً أكثر، من الطاقة اللازمة للسيطرة على حياته في الكتابة، والاستمرار في هذه الحياة، والاستجابة الى جوهر طبيعته. إن الكتابة لا تعني بالنسبة لكافكا قبل كل شيء أن يكون كاتباً، وإنما أن يعيش كإنسان وكائن اجتماعي.

لكنه ظل طوال حياته غريباً عن أسرته. وما تجمّع في **رسالة الى الوالد**، التي كتبها كافكا عام ١٩١٩ ، تشير إليه ذكريات تجارب دوّنها

كافكا منذ عام ١٩١١: وقائع أدرك فيها كم يُطرد من أسرته، هو الذي يعي نفسه ككاتب، عندما يقدم نفسه ككاتب يكتب خارج نطاق المألوف أي كشيء مميز. وكافكا يأخذ مثل هذا الطرد من أسرته على أنه طرد من المجتمع، إلقاء حياته على عاتقه وحده، وكتأكيد لما يحسّه دائماً: العزلة والتوحد. هذه العزلة التي لا يستطيع التغلب عليها إلا بالكتابة، مؤسساً نفسه كإنسان بالكتابة.

إنها حلقة مفرغة لم يقدر كافكا على النجاة منها. حلقة مفرغة يعكسها باستمرار شعر كافكا وتعكسها يومياته.

من يوميات كافكا

١٩١١/١/٧

بمثل سِحر مُنعت من الكتابة طوال يوم العطلة، يوم الأحد؛ إذ لم تمنعني ظروف خارجية ولا داخلية، هذه الظروف التي هي الآن أفضل مما كانت عليه منذ عام. وقد اتضحت لي ـــ بشكل يمنح السلوى ـــ بعض المعرفة الجديدة عن مخلوق النحس الذي أكونه.

١٩١١/١/١٢

ثمة أشياء كثيرة عني في هذه الأيام لم أكتبها، مرة بسبب الكسل (أنام الآن في النهار نوماً طويلاً وعميقاً، أثناء النوم يزداد وزني)، ومرة أيضاً بسبب خوفي من البوح بمعرفة الذات. وهذا الخوف له ما يبرره، إذ لا يجوز تثبيت معرفة الذات بشكل نهائي من خلال الكتابة إلا إذا أمكن حدوث ذلك بأكبر شمولية واستيفاء حتى آخر العواقب الجانبية، وبأكثر صدق كلّيّ. وإذا لم يحدث هذا ـــ وأنا على كل حال غير قادر عليه ـــ

فإن ما يُكتب يعوّض، حسب رأيي، عما يُشعر به بعامة؛ وهذا التعويض لا يتم إلا بكيفية تدعو الشعور الصحيح يختفي، في حين يُدرك في وقت متأخر تفاهة ما يُكتب.

١٩١١/١/١٩

إذ يبدو أنني خائر القوى حتى القاع ـــ في العام الأخير لم أوفق أكثر من خمس دقائق ـــ، فإنه سوف يتوجب عليّ أن أتمنى كل يوم إما أن أختفي من على وجه الأرض، أو أن أبدأ من جديد كطفل صغير، ودون أن أرى في ذلك أقل أمل. هنا سوف يكون الأمر ظاهرياً أكثر سهولة عليّ مما كان آنذاك. إذ أنني كنت أسعى في ذلك الحين، بـإحساس ضعيف، الى تصوير يرتبط بحياتي من كلمة الى كلمة، تصوير أضمّه الى صدري ويختطفني من مكاني. بأي بؤس بدأت! (لكنه بؤس لا يقارن بالبؤس الحالي) أية برودة طاردتني، طوال أيام، مما كتبته! كم كان الخطر كبيراً، وكم بدا هذا الخطر متواصلاً، بحيث أنني لم أحس تلك البرودة قط، الأمر الذي لم يجعل مصيبتي أصغر بكثير على وجه الاجمال.

ذات مرة كان لديّ مشروع رواية يتنازع فيها أخان، سافر أحدهما الى أمريكا، في حين ظل الآخر في سجن أوروبي. بدأت أكتب سطوراً في بعض الأحيان فقط، إذ سرعان ما شعرت بالملل. وذات مرة أيضاً بعد ظهر يوم أحد كنا نزور فيه الجدّين وأكلنا خبزاً طرياً بشكل خاص معروفاً هناك مدهوناً بالزبدة، كتبت شيئاً عن سجني. من الممكن أنني فعلت ذلك زهواً بالدرجة الأولى، وبتحريك الورقة على الطاولة، وبالنقر بقلم الرصاص، والنظر الى الآخرين واحداً بعد الآخر، أردت إغراء أحدهم بأن ينتزع مني ما كتبته وينظر إليه ويعجب بي. كانت الأسطر القليلة

تصف، بصورة رئيسية، دهليز السجن، وخاصة هدوءه وبرودته؛ وكان ثمة كلمة مواسية عن الأخ الباقي، لأنه كان الأخ الطيب. ربما كان لديّ إحساس آنيّ بتفاهة وصفي، لكنني لم أكن قبل ذلك الوقت أعبأ قط بمثل هذه الأحاسيس، عندما كنت أجلس بين الأقارب، الذين كنت معتاداً عليهم (كان خوفي كبيراً الى درجة أنه كان يجعلني نصف سعيد)، الى الطاولة المستديرة في الغرفة المعهودة، دون أن أقوى على النسيان انني فتيّ ومقدَّر لي، انطلاقاً من هذا الهدوء الحالي، أن أقوم بعمل عظيم. كان خال لي يحب الضحك على الآخرين أخذ مني أخيراً الورقة التي لم أكن أمسكها سوى مسك خفيف، نظر إليها فترة قصيرة، أعادها لي حتى بدون أن يضحك، وقال للآخرين الذين كانوا يتابعونه بأعينهم: «البضاعة المألوفة». ولم يقل لي شيئاً. صحيح أنني بقيت جالساً وانحنيت مرة أخرى فوق ورقتي عديمة النفع إذاً، لكنني كنت قد طُردت من الجماعة فعلاً وبضربة واحدة. وتكرر حكم الخال في نفسي بمعنى حقيقي تقريباً، وحتى ضمن الأسرة اطلعت على الجو البارد لعالمنا، هذا الجو الذي لا بد أن أدفّئه بناري، التي أردت أن أبحث عنها أولاً.

١٩١١/٢/١٩

إذ أردت اليوم النهوض من الفراش وقعت، هكذا ببساطة. وسبب هذا بسيط للغاية. إنني مجهَد كلياً. ليس نتيجة العمل المكتبي، وإنما نتيجة عملي الآخر. ولا يشارك المكتب في هذا الإجهاد إلا من حيث الوضع التالي: لو لم أكن مضطراً للذهاب الى المكتب، وأستطيع أن أعيش بهدوء من أجل عملي، دون أن أضطر الى تمضية هذه الساعات الست يومياً في المكتب والتي تعذبني أيام الجمعة والسبت بشكل خاص لا تستطيع أن تتصوره. أعرف أن هذا مجرد هراء. وأنا مذنب. ومطالب

المكتب مني واضحة كل الوضوح ومسوّغة للغاية. لكن الأمر بالنسبة لي هو أنها حياة مزدوجة مرعبة لا مخرج منها على الأرجح سوى بالجنون. أكتب هذا في ضوء الصباح، ومن المؤكد أنني لن أكتبه لو لم يكن صحيحاً، ولو لم أحبها مثلما يحب المرء ابناً.

وللمناسبة، يقيناً سوف أستعيد قواي غداً، وأحضر الى المكتب، حيث سأسمع أول ما أسمع انك تريد طردي من قسمك.

١٩١١/٢/١٩

النوع الخاص من إلهامي الذي أذهب به الآن في الساعة الثانية ليلاً الى الفراش وأنا الأسعد والأتعس (ربما يبقى إذا احتملت فكرته، إذ أنه أعلى من كل ما سبقه) هو أنني أستطيع كل شيء ما عدا أن أكتب من أجل عمل محدد. عندما أكتب جملة دون تمييز، مثلاً نَظَرَ من النافذة، فإن هذه الجملة كاملة كل الكمال.

١٩١١/٨/١٥

كان الوقت الذي مضى الآن والذي لم أكتب فيه كلمة، مهماً بالنسبة لي، وذلك لأنني توقفت عن الخجل من جسمي عندما أكون في مدارس السباحة في براغ. كم متأخراً أستدرك تربيتي، الآن، وقد بلغت الثامنة والعشرين من عمري. في السباقات يسمّى هذا انطلاقاً متأخراً. والضرر الناتج عن مثل هذه المصيبة قد لا يكمن في أن المرء لا يفوز؛ وهذا هو مجرد النواة المرئية والواضحة والسليمة للمصيبة القائمة باستمرار والتي أصبحت بلا حدود، والتي تدفع المرء الى داخل الحلقة بعد أن يكون عليه أن يدور حولها. وللمناسبة، في هذه الفترة التي كانت أيضاً فترة سعيدة جزئياً، لاحظت فيّ أموراً أخرى كثيرة سوف أحاول في الأيام التالية أن أدونّها.

١٩١١/٨/٢٠

لديّ إيمان غير مريح بأنني لا أملك وقتاً لأقل عمل جيد، إذ ليس لديّ فعلاً متسع من الوقت لكتابة قصة أمتد فيها الى جهات العالم كافة كما ينبغي عليّ. لكنني، بعد ذلك، أعود الى الاعتقاد بأن رحلتي سوف تكون أفضل، وانني سأدرك بشكل أفضل إذا قام قليل من الكتابة بالتخفيف عني. وهكذا أحاول مرة أخرى.

لدى رؤيته حدست الجهود التي كان قد حمّلها نفسه بسببي، هذه الجهود التي تعطيه الآن، ربما لأنه تعب فحسب، هذا الاطمئنان. ألم يكن من شأن جهد صغير آخر أن يكون كافياً لكي تنجح الخدعة، وربما تنجح الآن. هل قاومت إذاً؟ صحيح أنني وقفت بعناد هنا أمام البيت، لكنني، بعناد أيضاً، ترددت في الصعود. هل انتظرت أن يأتي الضيوف ويحضرونني وهم يغنّون؟

قرأت عن ديكنز. هل الأمر من الصعوبة هكذا وهل يمكن لشخص محايد أن يفهم أن المرء يعيش في نفسه قصة منذ بدايتها، من النقطة البعيدة وحتى القاطرة المقتربة والمؤلفة من حديد وفحم وبخار، والتي لا يتركها المرء الآن أيضاً، وإنما يريد أن تطارده، ولديه الوقت، فتطارده إذاً، واندفاعاً منه يجري أمامها الى حيث تدفعه والى حيث يقوم المرء باستدراجها.

لا أستطيع أن أفهم الأمر ولا حتى أظنه. إنني أعيش فقط بين الحين والآخر في كلمة صغيرة أفقد، للحظة، رأسي غير المجدي في حرف من أحرفها. إن الحرف الأول والحرف الأخير هما بداية ونهاية شعوري السَمَكي.

٢ تشرين الأول ١٩١١

ليلة سهاد وأرق. إنها الليلة الثالثة من سلسلة ليالي الأرق. يغشاني النوم بشكل جيد، لكنني أستيقظ بعد ساعة وكأنني وضعت رأسي في حفرة غير طبيعية. إنني يقظ بشكل كلي، وأشعر أنني لم أنم أبداً أو أنني لم أنم إلا تحت غشاء رقيق، وما زال لديّ فعل الاغفاء أمامي من جديد، وأشعر أن النوم يصدّني. ومن الآن يظل الأمر طوال الليل وحتى نحو الساعة الخامسة هكذا: صحيح أنني أنام، لكن أحلاماً قوية تدعني مستيقظاً في الوقت نفسه. الى جانب نفسي أنام بكل معنى الكلمة، في حين أروح أنا نفسي أتصارع مع الأحلام. وفي نحو الساعة الخامسة يكون آخر أثر من آثار النوم قد استنفد. ولا أفعل شيئاً سوى مشاهدة الأحلام، وهذا أمر متعب أكثر من اليقظة. وبـإيجاز، إنني أقضي طوال الليل في الحالة التي يتواجد فيها إنسان من الأصحاء طوال برهة قبل الاغفاء الحقيقي. وعندما أستيقظ، تتجمع كل الأحلام حولي، لكنني أتفادى إمعان التفكير فيها. وعند الفجر أطلق تنهيدة في الوسادة لأن كل أمل قد ضاع بالنسبة لهذه الليلة. إنني أفكر في تلك الليالي التي كنت أُرفع في نهايتها من النوم العميق وأستيقظ وكأنني كنت محبوساً في بندقة. في الليلة السابقة ظهر لي شكل مرعب هو طفلة ضريرة، على ما يبدو ابنة عمتي، التي ليس لديها بنات حقاً وإنما أبناء فحسب، كان أحدهم قد كسرت قدمه ذات مرة. وعلى العكس من ذلك كان ثمة علاقات بين هذه الطفلة وابنة الدكتور مارشنر(*) التي كانت في طريقها، كما رأيت مؤخراً، الى أن تتحوّل من طفلة جميلة الى بنت صغيرة بدينة مشدودة القامة بملابس متكلفة. وكانت هذه الطفلة الضريرة أو ضعيفة البصر تغطي عينيها بنظارة، وكانت العين اليسرى الخابية تبرز متسعة من

(*) رئيس كافكا في العمل الوظيفي (ا. و).

تحت عدسة النظارة البعيدة الى حد ما، في حين كانت العين الأخرى غائرة تغطيها عدسة النظارة الملاصقة لها. ولكي تركَّب هذه العدسة بشكل صحيح بصرياً، كان من الضروري ـ بدلاً عن الحامل العادي الذي يركب فوق الأذن ـ استخدام رافعة لم يمكن تثبيت رأسها سوى على عظم الوجنة، وهكذا امتد قضيب رفيع من عدسة النظارة الى الوجنة حيث اختفى في اللحم المثقوب وانتهى على العظم، في حين برز سلك جديد امتد الى الوراء وركب فوق الأذن. أعتقد أن ما من سبب لهذا الأرق سوى أنني أكتب. إذ مهما كان ما أكتبه قليلاً ورديئاً، فإن هذه الارتجاجات الصغيرة تجعلني حساساً، أحس، ولا سيما عند المساء، وأكثر عند الفجر، مخاضاً وإمكانية قريبة لنشوء حالات كبيرة تفتحني خليقة أن تحوّلني الى قادر على كل شيء، وبعد ذلك لا أجد راحة في الضجة العامة التي تكون في داخلي والتي لا يكون لديّ متسع من الوقت لإصدار أوامر إليها. وأخيراً ليست هذه الضجة سوى انسجام منقبض محجوز خليق، إذا ما أفرج عنه، أن يملأ نفسي كلياً، لا بل أن يمدّني الى مدى بعيد ثم يملأني. لكن هذه الحالة لا تسبّب لي الآن، الى جانب الأمل الواهن، سوى الضرر، وذلك لأن طبيعتي لا تملك قدرة على الاستيعاب كافية لتحمّل المزيج الحالي، نهاراً يساعدني العالم المرئي، ليلاً يجري تقطيعي بلا عائق. ودائماً أفكر بباريس أيام الحصار وفيما بعد لغاية أيام الكومونة، حيث راح سكان الضواحي الشمالية والشرقية، الغريبون حتى ذلك الحين على الباريسيين، يتقدمون الى داخل باريس عبر الشوارع طوال أشهر وساعة بعد ساعة في موجات متدافعة مثل عقارب الساعة.

وعزائي ـ ومعه أرقد الآن كي أنام ـ هو أنني لم أكتب منذ فترة طويلة، بحيث أنه لهذا السبب لا يمكن لهذه الكتابة أن تنتظم بعد في

ظروفي الحالية.

كنت اليوم ضعيفاً بحيث أنني حتى رويت لرئيسي قصة الطفلة. والآن تذكرت أن النظارة في الحلم تخص والدتي، التي تجلس مساء الى جانبي وتروح، أثناء لعب الورق، تنظر إليّ من تحت نظارتها ليس بشكل مريح للغاية. بل إن نظارتها، الأمر الذي لا أذكر أنني لاحظته سابقاً، تقترب عدستها اليمنى من العين أكثر من اليسرى.

٣ تشرين الأول ١٩١١

الليلة نفسها، لكنني غفوت بصعوبة أكثر. لدى الاغفاء ألم في الرأس بشكل عمودي فوق جذر الأنف. ولكي أصبح ثقيل الوزن، الأمر الذي أعتبره مفيداً للدخول في النوم، شبّكت ذراعيّ ووضعت يديّ على الكتفين، بحيث أصبحت مستلقياً كجنديّ محمَّل. ومرة أخرى كانت قوة أحلامي، التي تشعّ الى اليقظة قبل الاغفاء، هي التي لم تدعني أنام. إن وعي طاقاتي الشعرية لا يُرى مجموعه عند المساء وعند الصباح. أشعر بنفسي متخففاً حتى قاع طبيعتي وأرفع من ذاتي كل ما أريد. هذا الاستدراج لمثل هذه القوى، التي لا يدعها المرء تعمل، يذكّرني بعلاقتي بـ (ب). هنا أيضاً تدفقات لا يستغنى عنها، وإنما عليها أن تقضي على نفسها بنفسها بصدمة ارتدادية. لكن الأمر يتعلق هنا ـ وهذا هو الفرق ـ بقوى أكثر غموضاً وبآخر ما لديّ.

I

لا يمكن لأية قصة أن تبدأ بطريقة أكثر كلاسيكية: حين أفاق غريغور سامسا ذات صباح من أحلام مزعجة، وجد نفسه في فراشه وقد تحول الى حشرة ضخمة. في الواقع قيل في هذه الجملة كل شيء، الواقعة الخارقة

كلها: انمساخ إنسان الى حشرة. ونبرة التقرير الموضوعية التي يجري الحديث بها هنا وكأن الأمر يتعلق بمسألة مألوفة كلياً تحدث كل يوم لا تزيد فظاعة الحدث إلا حدةً؛ وفي الوقت نفسه تطرح الواقعية المجسّمة، بالضرورة، السؤال عن شكل الشخص الممسوخ. وعلى هذا السؤال أعطى كافكا بنفسه جواباً واضحاً. ففي رسالة الى دار نشر كورت فولف كتب عن مخاوفه من وضع صورة على غلاف الكتاب: **إن الحشرة لا يمكن رسمها. كما أنه لا يمكن إظهارها حتى من بُعد... وإذا سمح لي بتقديم مقترحات بشأن صورة، فإنني خليق أن أختار مشاهد مثل مشهد الوالدين وكبير الموظفين أمام الباب المغلق، أو ـ وهذا أفضل ـ مشهد الوالدين والأخت في الغرفة المضاءة، في حين يكون الباب المؤدي الى الغرفة الجانبية المظلمة مفتوحاً.**

لكن كيف يمكن التوفيق بين هذا المنع للتصوير والوصف المفصّل للبطن **الأسمر الشبيه بالقبّة مقسّماً الى فلقات قاسية مقوّسة والأرجل المتعددة التي كانت هزيلة الى حد يثير الرثاء** (ص٣٢٧ س٣ + ٦)؟ إن النظرة منذ البداية هي نظرة واحدة فقط: نظرة الممسوخ. لا يجري وصف سوى ما يجده غريغور نفسه **أمام ناظريه** (ص٣٢٧ س٧) عند الاستيقاظ: جسمه، كما يراه هو نفسه. لكن جسم الإنسان لا يرى قط ككل من قبل صاحبه. هذه هي زاوية نظر **الانمساخ**، وهي التي سمحت لكافكا أن يتحدث عن **عدم سرية القصة**: زاوية نظر الأنا، هذه الأنا التي تخبر الجسم الخاص بها كشيء واحد مطابق لها بعامة وغريب عنها كلياً في آن. إن أي تصوير خارجي، مادي خليق أن يدمر هذه العلاقة على الفور. ولا يمكن التعبير عنها سوى من خلال تجريدية اللغة.

ومع ذلك تعطي طبعاً كلمة حشرة انطباعاً عن نوع هذا الانمساخ،

الذي تؤكده كلياً الأحداث التالية. وقبل كل شيء تعطي تصور الكريه: إن الجُعل يتغذى من بقايا الأطعمة، في فمه سائل أسمر، ويستطيع افراز افرازات لزجة يلتصق بها على الجدران. **عزيزتي! أية قصة مقرفة غاية القرف هي هذه القصة التي أضعها الآن جانباً مرة أخرى، لكي أستريح بالتفكير بك.** هكذا يصف كافكا لنفسه، في رسالة الى خطيبته فيليس باور، القصة التي يكتبها لتوّه. لكن القرف هو شعور باشمئزاز جسدي من وجود جسدي لمخلوق. وقياساً الى ذلك كم يبدو الأمر ساخراً عندما يصوِّر الشاب في فراشه بطريقة يمكنها في ظروف أخرى أن تكون صورة ذات جاذبية جنسية: جسد تحت لحاف **على وشك أن ينزلق انزلاقاً كاملاً** (ص٣٢٧ س٦)؛ لحاف يعرض هذا الجسم أكثر مما يخفيه.

لعل الاشمئزاز الجسدي أن يكون أكبر مهانة تلحق بمخلوق. كان غريغور قد علّق قبالة سريره صورة على الجدار **كان قد اقتطعها، منذ قريب، من إحدى المجلات المصورة ووضعها في إطار مذهّب جميل. كانت تلك الصورة تمثل سيدة ترتدي قبعة من فرو وتتلفع بلفاع من فرو على شكل حيّة، وقد جلست معتدلة باسطة للناظر قطعة فرو لليدين كبيرة غاب فيها ساعدها كله** (ص٣٢٧ س ١٢ ـ ١٥). هذا التناقض يحمل كل ملامح المهانة وإهانة الذات: هنا المستخدم الصغير، المتجول، العازب الذي ما زال يسكن في غرفة من منزل والديه، وهناك **السيدة** العظيمة من سيدات العالم، المرأة الجذابة والأنيقة التي تمثل ما هو مستحيل المنال. إن التناقض الجسدي هو تناقض غير قابل للتخطي، وهو يزيد الانمساخ حدة الى أقصى درجة: هنا الذراع الأنثوي الغارق في الفرو الناعم، وهناك أرجل الرجل المشوه المتماوجة بشكل منفر.

إن الاشمئزاز هو دائماً في نظرة الآخرين. وفي مقابل ذلك ماذا

يستشعر غريغور سامسا نفسه في اللحظة التي يفيق فيها وهو في كابوس انمساخه؟ **لِمَ لا أستسلم للرقاد قليلاً، وأنسى هذا الهراء كله؟ لكن الأمر لم يكن قابلاً للتنفيذ قط؛ إذ أن غريغور كان متعوّداً أن ينام على جنبه الأيمن، ولم يكن في وسعه ــ وهو على تلك الحال ــ أن يستدير** (ص٣٢٨ س٣ ـ ٦). إن النغمة الأساسية في سلوك غريغور تبدأ منذ اللحظة الأولى: فمن طرف يقبل انمساخه كشيء ما، صحيح أنه مصيبة كبرى، لكنه لا يقع البتة خارج التصورات البشرية؛ ومن طرف آخر يحاول أن يبدأ يومه وكأن شيئاً ما لم يحدث. وهذا التناقض يستمر حتى يصل الى عاقبة ساخرة.

ومن المضحك عندما يريد غريغور أن يعزو شكله المشوّه الى **الوظيفة المنهكة** (ص٣٢٨ س١١)؛ ومن المضحك عندما يفكر أحدهم، وقد أفاق في منزل أهله كحشرة: **هذا النهوض الباكر... يجعل المرء أبله تماماً. إن الانسان ليحتاج الى رقاده. وان غيري من المندوبين التجاريين ليعيشون مثل نساء الحريم** (ص٣٢٨ س٢٢ ـ ٢٣). إن الأمر مضحك لكنه ليس مفرحاً. إن الكوميدي إنما ينبع هنا أولاً من موقف كلاسيكي من مواقف الدراما: التناقض الموضوعي بين وضع إنسان وفهمه لهذا الوضع. لكن هذا التناقض يأخذ عند غريغور شكلاً غريباً متطرفاً: فهو لا يتناسى، بأي حال، شكله الجديد كحشرة، لكن العقل لا يكفي لاستخلاص النتائج المنطقية لهذا الشكل من أجل استخدامها في علاقته مع الجماعة البشرية. **أدرك غريغور أنه لا يجوز له بأي حال من الأحوال أن يدع كبير الموظفين يمضي وهو على تلك الحالة النفسية، إذا كان لعمل غريغور في الشركة أن لا يتعرض لأعظم الخطر** (ص٣٤٤ س١٤ ـ ١٦). إن تأملات حشرة عن وضعها في الشركة، هذه التأملات التي هي في العادة من شأن العامل

الذي يبيد الحشرات، هي شيء كوميدي يائس، وما يعتبره غريغور الممسوخ تصرفاً مجدياً يظهر في ضوء الواقع شيئاً غريباً مشوهاً لا يتصف بالحكمة: **أراد أولاً أن ينهض في هدوء ودون أن يزعجه أحد، وأن يرتدي ثيابه؛ وأراد قبل كل شيء أن يتناول طعام فطوره؛ وبعد ذلك فقط أراد أن يفكر في ما ينبغي أن يفعله، إذ أنه، وهذا ما لاحظه جيداً، لن يصل بتأملاته وهو في الفراش الى خاتمة حكيمة** (ص٣٣١ س١٨ ـ ٢١).

ما من شيء في هذه القصة يصل طبعاً الى خاتمة حكيمة. فكل جهود غريغور محكوم عليها بالفشل، وكذلك آماله. ومرة أخرى يفكر أنه في مقدوره أن ينجو من مصير المجذوم، إذ بدئ أخيراً خارج باب حجرته بالتفكير في مساعدته: **وقد أراحته الثقة والطمأنينة اللتان اتُخذت بهما الإجراءات الأولى. لقد استشعر أنه عاد لتشمله الدائرة الإنسانية من جديد، وراح يأمل من الاثنين، الطبيب وصانع الأقفال، من غير أن يميز بينهما في الواقع تمييزاً دقيقاً، أن يقوما بأعمال عظيمة مذهلة** (ص٣٤٠ س١٥ ـ ١٨). إن الخلاص المرجوّ من الخارج عن طريق الشخصين اللذين يرفعهما الى مرتبة الجبابرة يعطي غريغور القوة التي تمكّنه من فتح الباب من الداخل بفكّيه. لكنه في تأملاته وآماله نسي شيئاً واحداً هو الشيء الأهم: أن ما من أحد يعرف حتى هذه اللحظة شيئاً من انمساخه. وردّ فعل الآخرين هو رد الفعل المتوقع، لكنه رد الفعل الذي لم يضعه قط في اعتباره: الذعر والاشمئزاز والقرف.

إن نهاية الفصل الاول تثبّت قدر غريغور. وكلمته الطويلة، التي هي آخر محاولة غريبة عن الواقع لشرح وضعه، ليست بالنسبة للآخرين سوى صوت **زقزقة** كريه. إن كبير الموظفين يولّي هارباً وقد أصيب بالذعر، والأم

تمعن في الانحناء الى خارج النافذة وقد هزّها الفزع، والأب يردّ ابنه الى غرفته بأصوات فحيح وضربات عصا. **ووراء غريغور لم يعد الصوت يقع مثل صوت والد واحد؛ ولم يعد يوجد، في الحق، مزاح، ودفع غريغور نفسه ـ وليكن ما يكون ـ عبر الباب** (ص٣٤٨ س١ - ٢). لقد تحول الابن، الذي كان يعيل الأسرة بعمله، الى بعبع حُرم من التفاهم مع البشر ومن اللغة، ولم يعد يصدر عنه سوى ردود فعل جسدية. وإذا كان غريغور ما زال قادراً على التفكير وصياغة أفكاره لغوياً، فإنه غير قادر على إيصال هذه الأفكار الى الخارج. وبالنسبة للآخرين يظل غريغور شيئاً واحداً فقط: جسماً مقرفاً منبوذاً.

استطراد اول: تفسيرات

ما أثار المفسرين دائماً في آثار كافكا هو كون كل شيء في هذه الآثار مَثَل جليّ: لا بد أن كل شيء يعني شيئاً ما. رغم كل واقعية خارجية تقع تحته طبقة مغزى لا تظهر في السرد. وهذا أكثر عندما تغادر الحكاية الواقعَ، كما هو الحال ولا شك لدى تحوّل إنسان الى حشرة. ولا شك؟ إن هذا يتعلق بالكيفية التي يفهم بها المرء هنا مفهوم الواقع. على المستوى الخارجي كلياً ثمة يقين: إن البشر لا يستيقظون عند الصباح كحشرات في الفراش. لكن بعد خطوة واحدة فقط يدرك المرء أن تحوّل البشر في القرن العشرين الى بقّ وصراصير ليس موضوعاً غير واقعي. ويكفي الاعتراف بهذه الإمكانية الواحدة فقط، حتى ننزع كل ما هو خيالي عن قصة كافكا. ففي مهانة وإذلال غريغور وفي القرف والخجل منه ما من شيء غير مألوف؛ مهما كان التصوير متطرفاً. ماذا يجوز لنا إذاً أن نفهم من **الانمساخ**؟ أمثولة على الاستلاب الكامل في العالم المزيّف؟ تخيلات قلق جسدية لإنسان لا

تعبّر رغباته عن نفسها إلا كإذلال للذات؟ هل علاقة غريغور بأخته هي تنويع على حكاية «الجميلة والوحش»؟ هل جرح الابن، هذا الجرح القاتل، هو اخصاء رمزي من قبل الأب؟ يقيناً، كل هذا صحيح؛ ولا شيء منه يمثل تفسيراً كاملاً. وليس في مقدور التفسير الديني ولا الفلسفي ولا البسيكولوجي أن يفتح مغاليق آثار كافكا كتفسير لها، تفسير واحد. لكن هذا مستحيل مبدئياً، إذ أن من يعتقد أنه يستطيع ترجمة العناصر المفردة لنص أدبي الى كلام منطقي، يجهل ماهية الشعر. لا شيء في الشعر مكتوب بالشيفرة. وكل شيء في الشعر ذو معنى. وأحياناً تكون القراءة البسيطة لنص هي تفسير له. رجل يستيقظ صباحاً في فراشه. كل الإذلالات التي تعرض لها في حياته تستحوذ عليه. إنه لم يجد طريقه الى حياة خاصة به. الخوف والتردد منعاه من القيام بالخطوة الحاسمة نحو الحرية. إنه ما زال مجرد ابن، والإنسان الحقيقي لم يلد قط. كانت حياته السابقة نوماً. لكن بالنسبة لمن يتردد طويلاً لا يبدأ الكابوس الحقيقي إلا عند الاستيقاظ.

II

يمكن القول إنه مع غياب كبير الموظفين عن الأنظار انتهى طريق غريغور سامسا المهني. أنه يمضي بقية حياته المحزنة داخل الأسرة. ويلقى ما وصفه لتوّه: قدر المندوب التجاري الصغير الذي **عندما يكون قد أنهى، وهو خائر القوى، إحدى سفراته، يلمس عن كثب النتائج السيئة التي لم يعد بالإمكان الكشف عن أسبابها** (ص٣٤٤ س٦ ـ ٧). حقاً عن كثب أصبح غريغور ضحية: ضحية حياته المتوسطة. وحتى خارج كل تفسير قائم بشكل مباشر على السيرة الذاتية، فإن اختيار كافكا للبيئة البورجوازية الصغيرة، النموذجية بالنسبة له، هو شيء حاسم: إن التفسير الوجودي لآثار

كافكا يغفل هنا أن ما من حدث من الأحداث في هذه الآثار يجري في جو بورجوازي كبير أو جو ارستقراطي؛ بل إن مثل ذلك غير ممكن بشكل من الأشكال. وحتى إذا لم يكن الهدف في الانمساخ وصف البيئة، فإنه لا يمكن تصور مضمون القصة بدون هذه البيئة.

إن غريغور سامسا هو مندوب تجاري متجول لشركة منسوجات تدفع له على أساس عمولة. أي أن دخله مرتبط بمدى نشاطه. **أعرف أن المندوب التجاري المتجول غير محبوب هناك** (ص٣٤٣ س١٥). وليس لدى غريغور أوهام عن ذلك. فهو لا يُحب حيث يظهر حاملاً حقيبة نماذجه عارضاً بضاعته، وعند عدم الحاجة يُصدّ كمتسول مزعج؛ ولا يُحب في مقر الشركة، حيث يظل في خارجها، هو المسافر، المشرَّد؛ وفي الوقت نفسه يُحسد ويزدرى. ضمن تسلسل الرتب في الشركة يأتي المندوب المتجول في المرتبة الأخيرة على ما يبدو، ويدعونه يحسّ ذلك. وليس غريغور شخصاً لا يعوّض. وإذ يتأخر عن موعد عمله الصباحي هذه المرة الوحيدة، يُرسل إليه في غير إبطاء كبير موظفي الشركة بنفسه. وبتلميحات عن اختلاس يهدده بالتسريح: **وظيفتك ليست أكثر وظيفة ثباتاً** (ص٣٣٨ س٥). ويردّ غريغور بكلام يدل على الخضوع المذلّ، لكنه لا يستطيع أن يحقق شيئاً: **كان هذا الصوت صوت حيوان** (ص٣٤٠ س٤)، قال كبير الموظفين بصوت منخفض بشكل ملفت للنظر قياساً الى صراخ الأم.

ويزداد مركز غريغور في الشركة تعقيداً بسبب ظروف معينة. وكبير الموظفين أقرب الى الحقيقة مما يدرك بنفسه، عندما يدعّم تهديداته باستحضاره سلطة مزدوجة: **أنا أتكلم هنا باسم والديك وباسم رئيسك، وأرجوك بكل جدية أن تقدم تفسيراً عاجلاً وواضحاً** (ص٣٣٧ س٢١ - ٢٢). إن الأب ورئيس العمل ليسا سلطة واحدة فعلاً، لكنهما مرتبطان مع

بعضهما بعضاً من خلال علاقة ارتباط تراتبية. في مجرى أحداث سابقة ظلت غير واضحة، كان الوالد قد أعلن إفلاس متجره، ويتواجد مذ ذاك في مركز غير واضح أيضاً، كمدين لرئيس غريغور. ومهمة الابن هي أن يسدد **له دين الوالدين** (ص٣٢٩ س١١). وخوفه، إذا فشل في تحقيق ذلك، من أنه يمكن للرئيس أن يعود **الى ملاحقة الوالدين ويطالبهما بالديون القديمة** (ص٣٣٧ س٨). وهذا الدَين وحده هو الذي يُبقي غريغور في عمله. إن فكرة أن الأبناء إنما يكفّرون عن دَين الآباء، ليست موضوعاً مبتكراً بشكل خاص في الحضارة الغربية. لكن هذا الموضوع، الذي يأخذ لدى كافكا موقعاً مركزياً في الفترة الواقعة بين ابداع قصة **الحكم** و**رسالة الى الوالد**، يزداد حدة لم تعرف سابقاً، و**الانمساخ** هي الشهادة الحاسمة على ذلك. وهذا الموضوع هو بالمعنى الكلاسيكي موضوع قَدَر مأساوي. وهو يفقد في هذه القصة كل صفة سامية، ويتحول الى إذلال وخضوع وقرف. إن الحشرة لا تملك حقاً بمأساة أو قَدَر.

على غريغور سامسا إذاً أن يتحمل دَين والده غير المسمّى. وهو يفعل ذلك بأن يُخضع حياته المهنية الى هذا القسر اخضاعاً كلياً. لكن شروع الفرد في ممارسة مهنة خاصة به هو، الى جانب الزواج، في حياة الإنسان العادية، إحدى اللحظات الحاسمة في البلوغ والاستقلالية، وفي الانفكاك عن الأسرة والماضي. وهذه اللحظة تفوت غريغور. والرئيس، الذي هو سلطة محتّمة في العمل اليومي، يكتسب إزاءه، علاوة على ذلك، سلطة الأب من خلال علاقة الدَين الغامضة. إن التحرر يفشل. والتمرد المنشود ضد الرئيس الجائر يؤجّل الى اليوم البعيد الذي سوف تكون فيه الديون قد سددت، أي في اللازمان واللامكان. والتحرر، الذي كان عليه أن يكون تمرداً ضد الرئيس والأب في آن، لا يتمّ إلا عندما لا يعد تحرراً: في لحظة الانمساخ. لقد تخلص غريغور من رئيسه، لكن لقاء أب عادت إليه قوته

ويأخذ فجأة شكلاً متضخماً حقاً، ويروح صوته يدوي... **الصوت الذي لم يعد يقع مثل صوت والد واحد** (ص٣٤٨ س١)، وإنما مثل صوت كل سلطة أبوية.

وهذه السلطة ثقيلة الوطأة تتبدّى الآن بكل وضوح. وهي لا تتبدى ظاهرياً فحسب، حيث يكون من تأثير تشوه الابن تشويهاً شنيعاً أن يقوم الأب باسترجاع شبابه وتنبعث فيه قوى جديدة. تظهر هذه السلطة أولاً في المجال الاقتصادي. عند استراق الحشرة غريغور السمع في الأمسيات اكتشف اكتشافاً كان عليه في الواقع أن يثير في نفسه غضباً شديداً. فعندما عرض الوالد أمام أسرته، التي لم يعد غريغور في عدادها، **في أثناء ذلك اليوم الأول نفسه... الأوضاع المالية بكاملها والفرص الممكنة** (ص٣٥٦ س٨)، تبيّـن أن الابن قد خُدع. وما من شأن تعبير آخر أن يكون صحيحاً: إن غريغور الذي كان يعتقد أنه مضطر لإعالة الأسرة بعمله الكريه، يعلم الآن أن الوالد لم ينقذ من متجره مبلغاً من المال فحسب، وإنما وفّر، بالإضافة الى ذلك، رأسمال صغيراً من المال الذي كان غريغور يحمله الى البيت. كيف يظهر الغضب والتمرد؟ **هزّ غريغور رأسه، وهو خلف بابه، في حماسة، مبتهجاً بهذا الشاهد على الاقتصاد والتبصّر غير المتوقعين. في الواقع كان من شأنه، بهذا المال الفائض، أن يستمر في إيفاء ديون الوالد للرئيس. وكان من شأن ذلك اليوم الذي يستطيع فيه أن يتخلص من هذه الوظيفة أن يكون أقرب بكثير. ولكن ليس من ريب أن الأمور الآن أفضل، وذلك كما كان الوالد قد رتّبها** (ص٣٥٨ س٦ - ١١).

إن المخدوع يخضع بلا شروط: **ان الأمور الآن أفضل، وذلك كما كان الوالد قد رتّبها.** وليس من ريب في هذا. وفجأة تكشف الصورة المثالية السابقة، مع الابن كمنقذ للأسرة، عن وجهها القبيح: **وقد اعتادوا ذلك، غريغور والأسرة، كان هو يعطي المال بسرور، وهم يقبلونه في**

عرفان، لكن شعوراً خاصاً بالحنان والدفء لم يشأ أن ينشأ بعد الآن (ص٣٥٧ س٣ ـ ٥). إن قلب الرتب دمّر الروابط العاطفية داخل الاسرة: كان من الهوان بالنسبة للوالد أنه خسر دوره التقليدي كمعيل لصالح الابن، وكان من الإذلال له أنه لم يعد في مقدوره أن يكون سيداً للبيت بكل معنى الكلمة، وأنه تحوّل الى عجوز فائض عن اللزوم، وذلك نتيجة التحول الكامل والنهائي للابن. لقد فاز في معركة حياة أو موت. ولا يبقى للابن شيء سوى الاعتراف أن هذا هو الصحيح. وليس من ريب.

إن الصراع بين الأب والابن في الأسرة البورجوازية الصغيرة في مدينة براغ في مطلع القرن العشرين يماثل الصراع على السلطة في القطيع في فجر التاريخ. وهو في الحالتين صراع رجال تؤول فيه النساء الواقفات على حده الى الرجل المنتصر، كرمز لانتصاره. إن أسرة سامسا تتألف من زوجين: أب وأم. أخ وأخت. وقرب غرته الخصوصي من أخيها غريغور يتوضح من اهتمامها به وبحاجاته البدنية. هي التي تفعل ذلك وليس أم غريغور. إذ أن هذه تقف بين الرجلين، بين زوجها وسيدها من طرف وابنها من طرف آخر. ومن غير الممكن اتخاذ قرار، حيث أنها زوجة وأم في آن. في المشهد الختامي الكبير في الفصل الثاني، حين يقوم الأب بإيقاف محاولة غريغور للعودة الى غرفته، ويصيبه بجرح قاتل، تعود المرأة للخضوع الى سيطرة زوجها: وبآخر نظرة من نظراته رأى (غريغور) باب غرفته يفتح في عنف، ورأى الأم تندفع، في صدرتها التحتية، أمام الأخت المُعولة، ذلك أن الأخت كانت قد حلّت وثاق ملابسها لكي تمكّنها من حرية التنفس في اغماءتها؛ لقد رأى الأم تندفع نحو الأب، تاركة خلفها على الأرض تنورتيها المحلولتين، إحداهما بعد الأخرى، متعثرة فوق هاتين التنورتين متخذةً سبيلها قدُماً الى الوالد، لتعانقه في اتحاد كامل به ــ ولكن بَصَر غريغور بدأ ههنا يخونه ــ وقد طوّقت عنق الأب بذراعيها متوسلةً إليه

أن يُبقي على حياة غريغور (ص٣٧١ س١٩ ـ ٢٣ وص٣٧٢ س١ ـ ٣).

تقول الكلمات هنا أكثر مما ترويه القصة. مشدوهاً ومذعوراً يتابع غريغور كيف ينجز الوالد ما لم يتمّ له هو، كيف يمتلك، بعد انتصاره، المرأة الخاضعة، المجردة من ملابسها. إنها تتوسل الى الغالب، كما هو العرف، أن يُبقي على حياة المغلوب. وهذا الذي تحمّل تحوّله الفيزيائي بشيء من الصبر يستحوذ عليه الآن قرف جسدي، لكن من تحوّل من نوع آخر كلياً: تحوّل أمه الى جسد امرأة عار. إن ارتياعه كبير الى درجة أنه يفقد بصره لدى رؤيته **الاتحاد الكامل** بين الرجل والمرأة. حاملاً معه جرحه الذي أصابه به والده ينسحب الى غرفته وينتظر الموت.

استطراد ثان: سيرة ذاتية

إن علاقة قصة **الانمساخ** بسيرة حياة كافكا ظاهرة للعيان الى درجة أن الإشارة إليها تبدو زائدة عن اللزوم تقريباً: وهذا لا ينطبق على المظاهر الخارجية لحياة المستخدم الصغير في منزل والديه فحسب، وإنما، بشكل خاص، على علاقته ذات الإشكال بوالده وبتشكيل حياته الخاصة به. إن الرسائل التي كتبها كافكا الى خطيبته فيليس باور في فترة نشوء القصة توضح كل التوضيح كم دخل من متاعب كافكا الشخصية الى هذه القصة. لكن ألا يخرق هذا، بشكل غير مشروع، الاستقلالية الجمالية لعمل فني فريد من نوعه؟ إنه من غير المفهوم أي فائدة يجلبها الوهم القائل بأن الأثر الفني إنما يقف الى جانب حياة مبدعه. يعود الفضل في كتابة **الانمساخ** الى أزمة وصلت الى أسس حياة مبدعها، كما أن هذه القصة هي عرض مَثَلي لهذه الأزمة. إذا تجنب المرء الاستنتاج الخاطئ بأنها فقط قصة شخصية عن سيرة حياة، فإن في مقدور الوثائق أن تساهم في التفسير

مساهمة كبرى. وقد عبّر الياس كانِتّي عن ذلك بقوله: «يقيناً يستشعر المرء خجلاً عندما يبدأ الدخول في الجو الشخصي لهذه الرسائل. لكن هذه الرسائل هي نفسها التي تزيل الخجل عن قارئها. إذ أن المرء يكتشف من خلال هذه الرسائل أن قصة مثل **الانمساخ** إنما تمسّ الأمور الشخصية أكثر مما تفعل هذه الرسائل؛ ويعرف المرء أخيراً مدى امتياز هذه القصة عن أية قصة أخرى». إن هروب كافكا من الزواج هو أولاً مشكلة شخصية. لكن هذه المشكلة تصبح مشكلة أدبية لأن كاتبها يعالج فيها قلقه ويأسه بصورة خاصة وعلى شكل مَثَل. لا شك أن غريغور سامسا ليس فرانز كافكا؛ لكنه شخص تجارب يعيش تجربة عجز عن الحياة والحب، هذه التجربة التي كان كافكا يخشاها؛ يعيش هذه التجربة الى أكثر عواقبها تطرفاً وقتلاً، عاقبة الإذلال الجسدي. إن القسوة التي يعرّي بها كافكا نفسه في الرسائل الى درجة التنازل عن الذات، تحمل ملامح ينقلب لديها الصدق المتطرف الى تدمير مرضي للذات. ومن المرجّح أنه بدون هذه النقطة كان من غير الممكن إبداع هذا الأثر الفني ذي التطرف المتفاقم والذي يرسم صورة يائسة لعالمنا الموحش. لكن كيف يمكن تجاهل آثار هذا التدمير للذات في الكتابة الشعرية؟ لقد سجل كافكا في **الانمساخ** جراح حياته، التي كانت حياة فاشلة. وليس من الظلم له أن يعود المرء الى فك شيفرة هذه الجراح في القصة.

III

تتألف قصة كافكا من ثلاثة أقسام تتبع ترتيباً دقيقاً في ما يتعلق بالمضمون. ويبيّن القسم الأول لحظة الانمساخ ونهاية حياة غريغور البشرية والمهنية؛ ويبين القسم الثاني حياة الحشرة المحبوسة داخل الأسرة؛ أما الفصل الثالث فإنه يصف احتضار الحشرة وموتها الأخير. إذ أن الموت قد قرّر منذ

اللحظة التي يغلب فيها الأب ابنه نهائياً، يقبع في لحمه كجرح متقرح. وطوال شهر كامل يحمل غريغور موته في بدنه، الى أن يحتضر أخيراً. وبالنسبة لجميع المشاركين ليس هذا الشهر سوى آخر مهلة لا تفعل شيئاً سوى تأجيل الحدث المحتَّم، إذ أن الجرح يذكّر الأسرة وحتى **الوالد نفسه بأن غريغور كان على الرغم من شكله الحاليّ البائس الكريه واحداً من أفراد الأسرة لا يجوز أن يعامل معاملة عدوّ، وأن الواجب العائلي يقضي إزاءه ــ على عكس ذلك ــ كبت الاشمئزاز والتحلّي بالصبر، ولا شيء غير الصبر** (ص٣٧٣ س٣ - ٦). لكن الصبر هنا يعني في الواقع انتظار النهاية التي أصبحت مؤكدة، والأمل بوقوع هذه النهاية. هذا الشهر من الانتظار هو ثاني أكبر فترة زمنية وضوحاً في الانمساخ كله. ودون أن تتلفظ بذلك، لا تنتظر الأسرة سوى اختفاء الابن. لكن هذه الرغبة الخفية توقظ الوعي لآخر مرة بأن غريغور إنما هو إنسان مثل كل إنسان آخر. إن الرغبة تظل قائمة، لكن ما من أحد يجرؤ على إبدائها. وهكذا تتدهور الأسرة أيضاً في فترة الانتظار هذه: الأحاديث في الأمسيات تنقطع، الوالد يهمل نفسه، الأم والأخت تعملان بصمت. وغريغور يرقد متنصتاً الى باب حجرة الجلوس المفتوح. وما يسمعه هناك يسمح له حقاً بتقدير التطورات المقبلة في الوقت الذي لن يكون فيه موجوداً بعد. إذ أن كل شيء، رغم كونه في حالة انتظار، موجّه الى هذا المستقبل: الأب سوف يتحول من عجوز زائد عن اللزوم الى عامل مفيد من جديد وحامل بذلة نظامية، والأم تحيك ملابس داخلية لمحل أزياء، والأخت **تدرس الاختزال واللغة الفرنسية، لكي تحصل يوماً ما ربما على عمل أفضل** (ص٣٧٤ س ٩). في جميع هذه الخطط لم يعد غريغور موجوداً، غريغور الذي كان قد ضحّى بعمله الأفضل من أجل الأسرة.

من ذا الذي كان يستطيع أن يجد متسعاً من الوقت، في هذه الأسرة المرهَقة المجهَدة، للاهتمام بغريغور اهتماماً يزيد ذرة واحدة على المقدار الضروري؟ (ص٣٧٥ - س ١٧ - ١٩). إن لفتة التفهم التي تنبعث من هذه الجملة هي تقريب كامل الى الطاعة السريعة لذلك الذي لا يستطيع أو لا يريد أن يقاوم بعد الآن. إن زاوية نظر غريغور تدخل حتى تصل الى شكل القصة اللغوي. وغريغور يجد عذراً حتى لأكثر مهانة يلقاها من أسرته. من المؤكد أنه يعاني من كل شيء، لكن كل فكرة بتمرد على وضعه قد اختفت. إنه يسجل كل شيء: كيف راحت الأخت **تدفع الى غرفة غريغور بقدمها وبأسرع ما يمكن أيما طعام، لكي تخرجه في المساء بضربة واحدة من المكنسة** (ص٣٧٧ س١٥ - ١٧)؛ وكيف تحولت غرفته الى غرفة كراكيب قذرة توضع فيها صفيحة الرماد وصفيحة قاذورات المطبخ. في البداية تثير مثل هذه التصرفات الحزن في نفس غريغور أو يغتاظ منها على الأقل، لكنه يبدأ فيما بعد بالزحف بين كومة النفايات **بتسلية متزايدة** (ص٣٨٠ س٢١). لكن هذا التكيّف مع طبيعة الحشرة يفشل. فبعد تلك الجولات في النفايات كان يستبدّ بالحشرة حزن بشري لا يشعر به سوى الإنسان المهجور. مرتدّاً الى الأسرة يصبح غريغور وحيداً مثلما لم يكن قط. إن بلوغه واستقلاله يخفقان، ولا يعد سوى ابن، لكنه ابن لم يعد ينتمي الى أسرة. والعالم خارج هذه اللاأسرة الذي كان في مقدوره أن يجد فيه غريغور استقلاليته لم يعد الآن سوى غربة خطِرة. وهي تدخل الى حياة غريغور مرة أخرى واحدة فقط: في شخص الخادمة، التي تصف غريغور، دون مراعاة لأي صلة قربى، كما يراه الجميع: **خنفساء روث عجوز** (ص٣٧٩ س٧) عديمة القيمة؛ وفي أشخاص أولئك الرجال الثلاثة الذين تؤجّر لهم غرفة من الشقة. هؤلاء الرجال الغامضون ذوو اللحى الكاملة الذين يتصرفون ويتحدثون بصيغة الجمع يكمّلون إذلال الابن، إذ من

خلالهم، من خلال الاضطرار لاعطائهم جزء من مسكن الأسرة لأسباب اقتصادية يصبح اخفاقه كمعيل للأسرة واضحاً جلياً.

والصدام الذي يقع بين جوقة المستأجرين وأخت غريغور، التي يحبها أكثر من يحب، يثبّت نهاية الانمساخ. إن قوة الثلاثة تقوم على المال ـ والمال هو الذي دمّر علاقات الأسرة قبل ذلك ـ. لذا فإن الأخت مضطرة أن تقدم لهم عزفاً على الكمان. إن كل مجموعة حجرة الجلوس هي صورة الحياة الكاذبة، المعوجّة، المشوّهة. إن الأب يقدم ابنته وكأنه لا يقدم موسيقى، وإنما يعرض الفتاة في سوق المساومة. وغريغور، الذي كان دائماً يحلم بأن يهيء لأخته دراسة في المعهد العالي للموسيقى، يظل مُبعَداً بصفته حشرة بائسة، وينبغي عليه أن يسترق السمع وهو الى جانب الباب. **هل كان حيواناً، والموسيقى تؤثر في نفسه مثل هذا التأثير؟ وخيّل إليه أن الطريق كانت تنفتح أمامه الى الغذاء المجهول الذي كان يشتهيه** (ص٣٨٤ س٥ ـ ٧). لكن ما هو هذا **الغذاء المجهول الذي كان يشتهيه**؟ ان ما يحلم به هو امتلاك الفتاة الشابة. يريد أن يأخذها الى غرفته وأن لا يدعها تفارقها بعد الآن، يريد أن تجلس الى جانبه على الكنبة، لكي يهمس في أذنها كلمات حنونة؛ وعليها أن تعزف له وحده، **إذ لا أحد هنا يقدّر عزفها مثل ما أراد هو تقديره** (ص٣٨٤ س٩). ما نوع هذا التقدير؟ إنها أمنية وهمية، جسدية، جنسية ينساق إليها غريغور وتتوّج في تصور أنه **يرفع نفسه الى كتفها، ويطبع قبلة على جيدها** (ص٣٨٤ س ١٩). إنه حلم يُجهض ويؤدي الى نهاية غريغور النهائية. لقد تجاوزت الحشرة كل حدود الخجل. والأخت هي أول من يدرك هذا.

وفعلاً هي بالذات التي تُنزل بغريغور الضربة القاضية، وذلك بأن تضع الواقع البشري مباشرة مقابل حلم غريغور الشهواني: **يجب أن نحاول**

التخلص منه (ص٣٨٧ س١٠). وهي تجد أيضاً الحجة التي تبرر القضاء على أي مخلوق بشري يُعلن أنه تحول الى حشرة: **يجب عليك فقط أن تحاول التخلص من الفكرة القائلة إن هذا هو غريغور** (ص٣٨٨ س٧). لا إنسان، بل قرف، وسخ، حيوان. **لو كان هذا هو غريغور إذاً لأدرك منذ فترة طويلة أن الكائنات البشرية لا تستطيع العيش مع مثل هذا المخلوق، ولمضى لسبيله طوعاً واختياراً** (ص ٣٨٨ س٩ - ١١). إن امكانية غريغور الوحيدة لإثبات طبيعته البشرية هي، إذاً، قبول هلاكه. وهو يقبل: **كان رأيه بضرورة تواريه ربما أكثر جزماً من رأي أخته** (ص٣٩٠ ص١٣). إن ما بقي له كآخر واجب من واجبات الابن هو: الموت.

إن الوالدين يعلمان النبأ وهما يجلسان **معتدلين في سرير الزوجية** (ص٣٩١ س٨). وتدخل الأخت إليهما. والخادمة تزيل الجثة مع الزبالة. لكن الآن جاءت لحظة تكنيس شامل. إن الأب يسرّح الخادمة ويطرد المستأجرين. وعاد الهدوء الى الأسرة. لم يعد يوجد ابن. ومرة أخرى يقف الوالد سيداً ذا سلطة مطلقة، يبرز **في بذلته النظامية، متأبطاً ذراع زوجته من ناحية، وذراع ابنته من أخرى** (ص٣٩٢ س١٦). وغريغور؟ **حسبكم أن تنظروا الى مبلغ هزاله** (ص٣٩١ س٢٣)، تقول الأخت بعد أن تلقي نظرة أخيرة على جسمه الميت. إن الفرق الواضح بين الأب والابن يظهر في نتيجته الجسدية الأخيرة. من رسائل كافكا الى فيليس، ومن **رسالة الى الوالد** يتضح كم كان الهزال الجسدي بالنسبة لكافكا دلالة معذِّبة له، ودلالة الدونية والنقص إزاء الوالد. وربما لتكملة خيانة الأخت المحبوبة، فإن **الانمساخ** تنتهي بنظرة مشتاقة الى الابنة التي أصبحت في فترة عناء وبلاء غريغور **فتاة وسيمة ناضرة** (ص٣٩٥ س١٨)، والآن اصبحت تشعر بالراحة، ونهضت واقفة على قدميها، كأول من نهض... **ومددت جسدها الفتي** (ص٣٩٥). وعند النظر الدقيق تبين للأسرة التي تنفست الصعداء أن

امكانيات المستقبل لم تكن، ربما، وردية قط هكذا كما هي الآن. ولا حتى الخجل بقي بعد غريغور.

استطراد أخير وملحق غير علمي

ماذا حدث حقاً لغريغور؟ شيء خارق يبعده بضربة واحدة عن صفوف البشر؟ ولا هو نفسه يبدو أنه يفترض هذا، إذ أنه يتحمل الانمساخ كشيء لا يبدل أمراً حاسماً في حياته. إن ما ينقص غريغور وجميع الآخرين هو، قبل كل شيء، فهم ما حدث له: لا شيء. لا شيء - يعني أن الانمساخ كشف فحسب عما كان موجوداً. إن القرف والاشمئزاز هما تفاقم المهانة والإذلال اللذين عرفهما غريغور في السابق أيضاً. إن الحدة الهائلة للانمساخ إنما تكمن في أنه يظل واقفاً، بأقصى تطرف، على نقطة لا يمكن عندها الفصل بين الحقيقة واللامعقول. إن غريغور يشهد عن كثب وبدون أي تخفيف ماذا يعني أن يكون المرء مجرد حشرة زائدة عن اللزوم؛ يشهد التفوق الأسطوري للوالد الذي يدعسه مثل قملة، وغلَبة الماضي المتكرر الذي لا ينجو منه غريغور. لكن ذنبه إنما يكمن في إخفاقه في التمرد والتحرر. إنه يتبنّى نظرة الآخرين، ويصبح، لهذا السبب، حشرة بالنسبة لنفسه. وبهذا يتحول التمسك بحقيقة أن الناس يجعلون من بعضهم بعضاً حشرات الى عدم حكمة موضوعية؛ إذ أن الحقيقة الأخرى تكمن في أن الإنسان ليس حشرة. بـ **الانمساخ** يظل كافكا سجين انسداد الدائرة الأسطورية، حيث لا يمكن التمييز بين الضحايا والمضحّين بأنفسهم. إن انتصار الوالد هو، في الوقت نفسه، تخلي الابن عن ذاته؛ انتصار الماضي الجاثم على حرية الانتفاض. إحدى اليوميات الأكثر اكتناهاً تصف تماماً نقطة تقاطع وسوسات كافكا القسرية الشخصية والمشكلية الراديكالية

لآثاره: **إن حياتي هي التردد قبل الولادة.** وهذا الوصف يمكنه أن ينطبق أيضاً على غريغور سامسا. من شأن **الولادة**، بهذا المعنى، أن تكون الخطوة بأن يجازف المرء ويعيش حياته الخاصة به؛ أن تكون رفض التكفير الى ما لا نهاية عن **ذنب الوالدين**، ورفض الرد على الإذلال بإذلال الذات؛ من شأنها أن تكون الاستيقاظ من الحياة التي تحولت الى كابوس. ألم يكن حتى للحشرة أجنحة لم تستخدمها قط؟ بتخلي عن الذات مؤثر يعترف كافكا بكلمات موجهة الى فيليس أن **القلق الى جانب اللامبالاة هو الشعور الأساسي الذي أحسّه إزاء البشر.** وهذا هو، في عالم مليء بالقلق واللامبالاة، أكثر من مجرد حقيقة ذاتية. لكن أمثولة انمساخ الإنسان الى حشرة تبيّـن أنه لا يمكن العيش في مثل هذه الحقيقة اليائسة. حتى في عالم يدعو الى اليأس، لا يجوز لليأس أن يكون الكلمة الأخيرة.

١٩٩٤ فولفغانغ مَتس

Wolfgang Matz

٦ ـ القصص الثلاث الأولى:

امكانيات ثلاث لشخص واحد

إن الدفعة الخلّاقة التي أثارها الوضع الذي نشأ يوم ٢٠ أيلول ١٩١٢ ، لم تُستنفذ في كتابة **الحكم**. فبعد بضعة أيام بدأ كافكا في كتابة **الوقاد**، الفصل الأول من روايته التي لم تكتمل قط، رواية **المفقود**. وبعد أن كتب ستة فصول في هذه الرواية، توقف العمل فيها. وفي تشرين الثاني، أي بعد شهرين من نشوء **الحكم**، كتب كافكا قصة **الانمساخ**.

وقد كتب كافكا بنفسه أن هذه القصص الثلاث **متآلفة مع بعضها بعضاً خارجياً وداخلياً، وبينها ثمة ارتباط ظاهري، بل ارتباط خفي أكبر**. ومن المثير الكشف عن أمثال هذه الأسرار. في الطبعة التاريخية ـ النقدية لآثار كافكا الكاملة جاء أن كافكا كتب عدة مرات في **الوقاد جيورج** بدلاً من **كارل**، وفي بعض مواضع **الانمساخ** كتب أولاً **جيورج**، ثم **كارل**؛ ولم يجر في قلمه اسم **غريغور**، الذي كان قد اختاره في البداية، إلا في المحاولة الثالثة.

إن مشروع الناشر كورت فولف لنشر القصص الثلاث في مجلد واحد بعنوان **أبناء**، هذا المشروع الذي جرى الاستغناء عنه لأسباب تجارية،

يملك إذاً أسباباً وجيهة: إن النصوص الثلاثة تتناول امكانيات ثلاث لشخص واحد.

إن الوضع الذي تقوم عليه المراسلات الشخصية الحقيقية وعالم **الحكم** المتخيل، يعود الى الظهور في **الوقاد** وفي **الانمساخ** أيضاً، لكن في سيماء موزعة بشكل مغاير. ففي **الوقاد** يُطلق على مكان الحدث كلمة **مكتب**، هذه الكلمة غير المألوفة أبداً بالنسبة لسفينة. ولم تأت هذه التسمية بدون سبب. فالمسألة التي يتصدّى لها المفقود وهو بعيد عن أسرته هي، إذاً، مرة أخرى مسألة عمل؛ وهو يتصدّى لها هذه المرة ليس باسمه وإنما باسم شخص آخر. لكن هذا الصديق مركّب كمقابل ذكوري لشخصية الخادمة يوهانّا برومّر: كلاهما متديّن، وكلاهما يسحب البطل الى الفراش(*).

وكما هو الحال في **الحكم**، يتحول الحدث بواسطة رسالة. وهي الرسالة التي تكتبها يوهانّا برومّر الى الخال في أمريكا وتعلن له فيها وصول ابن أخته، المطرود من قبل والديه، والذي هو والد ابنها. وهذا النبأ يؤدي الى نهاية سعيدة ذات معنيين. فمن طرف يخلق للقادم المرتبك في الغربة شخصية أب جديدة، تبدو في البداية ـ في الفصل الأول من **المفقود** ـ ودّية، هي شخصية الخال؛ لكن من طرف آخر تسبب هذه الرسالة ذرف دموع أيضاً، إذ بدونها لما كان على البطل أن ينفصل عن صديقه الوقاد.

على خلاف **الحكم** التي تتناول إرسال رسالة لم يتمّ، تنطلق **الوقاد**، إذاً، من وصول رسالة. وبهذا يطابق هذا النص أيضاً الوضع الحقيقي

(*) قال الرجل: «استلق على السرير، فلديك مكان أكثر» (ص ٢٤٥).
طوقت عنقه على نحو خانق، وفي حين طلبت منه أن يعرّيها، قامت هي في الواقع بتعريته وأرقدته في فراشها، وكأنها تريد ألا تتركه بعد الآن لأحد وتداعبه وترعاه حتى نهاية العالم (ص ٢٦٨).

للمؤلف أيام كتابته. إذ أن كافكا كان قد استلم بتاريخ ٢٨ أيلول ١٩١٢ ، المتأخر نسبياً، جواب الحبيبة على رسالته الأولى. وقد أجابها في رسالة مطولة كتبها في اليوم نفسه الذي استلم رسالتها فيه، وكان يوم عطلة. ومن المرجح كثيراً أنه بدأ في كتابة **الوقاد** في هذا اليوم بالذات (في ليلة ٢٨ ـ ٢٩ أيلول، وليس بالضرورة في ليلة ٢٦ ـ ٢٧ ، كما جاء في الطبعة النقدية). ومما يؤيد هذا هو حقيقة أن الرسالة المذكورة في هذه القصة انما تضع البطل أمام القرار الذي كان على مستلم الرسالة كافكا أن يتخذه في هذه اللحظة. إذ أن كل من البطل والمؤلف إنما يقف أمام خيارين: صداقة بين رجلين أو حب بين رجل وامرأة. في **الوقاد** تعترض رسالة يوهانّا برومّر العلاقة بين الوقاد وكارل روسمان، وفي الوضع الشخصي لكافكا كان هناك خطر أن تفقد صداقته مع ماكس برود بعضاً من قوتها نتيجة مراسلات كافكا التي كان قد بدأها الآن مع فيليس باور. بتاريخ ٢٠ أيلول رأى كافكا أنه من الضروري أن يكرر أجزاء من رسالته الأولى الى الحبيبة في رسالة الى الصديق.

وقد استطاعت هذه الصلة أن تظل خافية، لأن كافكا، هنا أيضاً، لم ينقل وضعه النفسي الى آثاره سوى بشرط أن يقلبه الى عكسه في نقطة حاسمة. إذ أن الرسالة الواردة لا تصف في **الوقاد** بداية الحب بين الرجل والمرأة، وانما نهايته.

وكانت الرسالة الأولى التي وجهتها فيليس الى كافكا ذات أهمية أخرى مغايرة كلياً بالنسبة له: لم تعلّم على بداية ما يسمّى **محاولات الزواج** فحسب، وإنما على بداية مرحلة إبداع أيضاً. على كل حال، هذا ما جاء في رسالة جوابية (عن كتاب **تأمل**): **كتابي. كتيبي، دفتري، قُبل بسلام. لكنه ليس في غاية الجودة، يجب كتابة ما هو أفضل. ومع هذه**

الكلمة الحقّة وداعاً! وما من شك أن العمل في **المفقود** هو المقصود هنا.

في **الحكم** يواجه جيورج بندمان والده بالصديق النائي. وفي **الوقاد** يتحرك كارل روسمان في مكان نائي عن الأسرة. اما في **الانمساخ**، فإن المكان يضيق. وغريغور سامسا عاجز عن مغادرة منزل والديه. وعالم العمل، ممثلاً من قبل كبير الموظفين، يُبعد عن مكان الأسرة منذ البداية. ولا يجري الحديث عن العمل اعتباراً من الآن إلا فيما يتعلق بالآخرين، الوالد والوالدة والأخت.

لكن في مكان المرأة المحبوبة لا يظهر أولاً في هذا النص سوى الصورة التي كان غريغور قد اقتطعها من مجلة مصورة. لكن في مجرى القصة تنتقل مهمة الصورة الى شخصية الأخت. لذا فإن المشهد الذي تتقاطع فيه نظرات غريغور مع نظراتها، بينما يغطي جسمه صورة المرأة التي ترتدي الفراء، إنما يعبّر عن نقطة تحول. إن رغبات البطل تنحصر نهائياً في مكان الأسرة؛ والأخت، التي كانت حتى الآن حليفته الوحيدة، تبدأ بالإعراض عنه. والعملية التي تبدأ في هذا الموضع، تنتهي بمحاولة غريغور تقبيل أخته، الأمر الذي يصبح ثانية سبباً بالنسبة لها لإصدار حكم الموت عليه.

لكن الصديق الذي ظهر في القصتين الأخريين هو في **الانمساخ** الحشرة الضخمة نفسها التي يرى البطل نفسه قد تحول إليها، الأنا العاجزة عن الكلام، التي هي شخص آخر، في حين أن القاص يتكلم نيابة عنها.

في **الانمساخ** أيضاً تكتب رسائل، لكنها لا تكتب إلا بعد موت البطل. ورغم ذلك لا يمكن فصلها عن قدره. اذ من خلال رسائل الاعتذار الثلاث ـ من الوالد الى مجلس الإدارة ومن الوالدة الى مستخدِمها ومن الأخت الى صاحب المخزن ـ يحصل الباقون على قيد الحياة على ما لا يتمكن غريغور سامسا من الحصول عليه سوى بانمساخه: يوم إجازة من

العمل. في **استعدادات زفاف في الريف** كان كافكا قد أقام مثل هذه العلاقة بين التحول الى حشرةوكتابة الرسائل. لكن التحول في هذا النص الباكر لا يظهر كحقيقة واقعة، وإنما تخيلاً وهمياً. ويلغي ادوارد رابان وظيفة الرسائل التي يكتبها، بأن يسبق هذه الرسائل بنفسه. اما في القصة التي تحمل حقيقة التحول في عنوانها، فإن الأمرين يتمّان: التحول وكتابة الرسائل. لكن هذين الحدثين لا يعبّران عن امكانيتين لدى شخص واحد، وإنما هما موزعان على عدة هيئات. لذا فإن هذا النص يملك نهاية، نهاية ذات عاقبة قاتلة. إن الانمساخ الذي يسمح لغريغور سامسا في البداية بالتخلص من التزاماته المهنية المزعجة، يؤدي الى الموت؛ لكن الرسائل التي يكتبها الوالد والوالدة والأخت تظهر مرة أخرى، في تحول ساخر، الرغبة التي لا يستطيع الابن التعبير عنها في محيط الأسرة سوى بصفته حشرة.

في نجاحها تبيّـن القصص الثلاث، التي كتبها كافكا في الأسابيع الأولى من مراسلاته مع فيليس باور، ما تفتقده محاولاته الأدبية السابقة، وهو أن تكون الكتابة الموضوعة على شكل رسائل هي اللحظة التي تفتح فضاء القص، بأن تخلق بُعداً بين طرفين يقتربان من بعضهما بعضاً أكثر من اللازم؛ لكنها تعود الى اغلاق هذا الفضاء في النهاية، بأن تضع طرفين آخرين في تماسّ خطر. صحيح أن جيورج بندمان يجد في مراسلاته مع الصديق سنداً في علاقته مع خطيبته، لكنه من خلال هذه المراسلات بالذات يقع تحت تأثير الوالد. وهكذا يُفصل كارل روسمان عن صديقه، الوقاد، عن طريق رسالة، وبهذا يُترك في آن تحت رحمة الخال. وصحيح أن الانمساخ يحرر البطل من قسر العمل، لكنه بهذا التحرير بالذات يقوم بحبسه نهائياً في محيط الأسرة الذي يتسم بالحب والكراهية في آن، في حين تتخلص هذه من هذا القسر عن طريق الرسائل الثلاث في نهاية القصة.

إن كل هذه الامكانيات هي تجارب مضادة على المغامرة التي بدأها كافكا عام ١٩١٢ في مراسلاته مع فيليس باور. هذه التجارب تطرح السؤال عن دور الرابع في حالة رباعية. إن القصتين اللتين نشأتا أولاً ـ **الحكم** و **الوقاد** ـ تصفان هذا الاقتحام للرابع كهتك سرّ. وهذا السر ليس سر رسائل من قبيل المصادفة. من ذلك نشأ في **الحكم** تحالف بين الوالد والصديق. وفي **الوقاد** ينشأ تحالف بين الخادمة والخال. بهذا يسبّق هذان النصّان البوحَ المحرِج والاعترافات الضرورية في مجرى علاقة حب، هذا البوح وهذه الاعترافات كتبت كلها في الفترة الواقعة بين كتابة **الوقاد** وبداية العمل في **الانمساخ**: الاعتراف ازاء الصديق، الانكشاف في المكتب، والأسوأ من كل شيء هو عدم إمكان الكتمان أمام الأسرة.

في **الانمساخ** لا يوجد شيء يكشف عنه. بل إن القصة تبدأ، بالأحرى، بالكارثة. هذه الكارثة لا تنتج في **الحكم** وفي **الوقاد** إلا من مجرى القصة. وفعلاً نشأت قصة **الانمساخ** في موقف طرأ فيه الكثير مما كانت القصتان الأخريان قد سبّقته على شكل كوابيس.

بتاريخ السادس من تشرين الثاني ١٩١٢ يلغي كافكا بنفسه الحدود الصارمة بين محيط الأسرة والمراسلات مع الحبيبة: يعلمها عنوانه الشخصي، أي عنوان منزل أهله. أما ماذا يعني هذا بالنسبةله، فإن الرسالة التي كتبها بعد خمسة أيام، أي في ١١/١١، تكشف عنه: في هذه الرسالة يخاطب كافكا فيليس بصيغة المفرد. وفي ١١/١٥ يحنّ كافكا تقريباً الى الوقت الذي كانت فيه رسائل الحبيبة تصله الى المكتب. وفي اليوم نفسه يجري ادخال الصديق ماكس برود كوسيط في المراسلات. وفي رسالة كتبها يوم الأحد الواقع في ١٧ تشرين الثاني ١٩١٢ يصف كافكا أخيراً كيف تداهمه الرغبة في رسائل الحبيبة وهو في الفراش في المنزل، وكيف يقرر

عدم النهوض حتى يصل بريد منها، وكيف يحلم بفيض لا نهائي من الرسائل. وكانت الجملة الأخيرة في الرسالة: **وللمناسبة، سوف أكتب لك اليوم مرة أخرى، وإن كان عليّ أن أتجول اليوم كثيراً وسوف أكتب قصة صغيرة خطرت لي في البؤس في الفراش وتلحّ عليّ في أعمق أعماقي.**

في الليلة نفسها يحقق كافكا هذا القصد. يتوقف عن العمل في **المفقود**، ويكتب الصفحات الأولى من القصة التي أعطاها فيما بعد عنوان **الانمساخ**.

وأول ما يرد في هذا النص هو **البؤس في الفراش**، الذي تصفه الرسالة التي كتبت بعد ظهر يوم السابع عشر من تشرين الثاني عام ١٩١٢: غريغور سامسا يرقد في فراشه ولا يستطيع أن يتحرك... مثل المؤلف عندما خطرت له فكرة القصة. لكن بدلاً عن الرسائل المنتظرة في لهفة، يأتي كبير الموظفين، أي العمل بدل الحبيبة، وبدل الرسائل يجيء شخص حقيقي. إن الأمنية تنقلب الى كابوس. والموقف الأسروي وحده يُنقل بدون تغيير تقريباً الى مستوى النص الخيالي. إن غريغور سامسا يواجه، مثله مثل المؤلف، أسرة مؤلفة من والد ووالدة وأخت، ويعيش في غرفة وصفها كافكا في يومياته ونشر هذا النص تحت عنوان **ضجة كبيرة**، وذكر لفيليس أن هذه الغرفة هي غرفته.

وكان خطر تدخل الأسرة في موضوع خاضه الابن خارج نفوذها كبيراً جداً في هذا اليوم السابع عشر من تشرين الثاني كما لم يكن في يوم سابق، بل ربما كان هذا الخطر أكبر مما كان في مقدور الابن نفسه أن يعرف في هذا التاريخ. إذ أن يولي كافكا كتبت في السادس عشر من تشرين الثاني ١٩١٢ رسالتها الأولى الى فيليس باور. وفي صورة منعكسة تماماً لطريقة ابنها طلبت من مراسِلتها أن ترسل لها جوابها الى عنوان المتجر

وليس الى عنوان المنزل. وكانت تعلم ماذا تفعل، اذ أنها كانت على وشك أن تستفيد من كون ابنها قد حوّل الرسائل الموجهة اليه من عنوان المكتب الى عنوان المنزل. إن تطويق الابن كان، إذاً، في الأذهان، عندما أعرض هذا الابن عن كارل روسمان المفقود في أمريكا وأقبل، بدلاً عن ذلك، على وصف حياة غريغور سامسا المحبوس في منزل والديه ولا حيلة له.

إن رسالة الأم تحقق الامكانيتين المتخيلتين في بداية مراسلات كافكا مع فيليس باور في **الحكم والوقاد**: لقد عقد تحالف بين الأسرة وأحد القطبين اللذين أراد الابن أن يضعهما ضدها، ودخلت الأسئلة التي صاغتها الأم الى رسائل الحبيبة. وهنا يجب ملاحظة أنه ليست الصرامة الأبوية، وإنما حب الأم الذي لا حدود له هو الذي يتحدث. إن غياب الأم في **الحكم** لا يدلّ، اذاً، على طغيان «مشكلة الأب» لدى كافكا. بل على العكس يبدو بالأحرى كما لو أنه على الأم أن تختفي وراء هيئة الأب، لأن الخطر الذي ينبعث منها على علاقات الابن العاطفية إنما هو أعمق بكثير، وذلك لأن صدّ هذا الخطر أكثر صعوبة. من الممكن معارضة عسف والد، لكن ماذا يمكن للمرء أن يفعل إزاء حب أم؟

إن الصيغة التي صاغها كافكا في **رسالة الى الوالد** عن دور الأم كمطارِد في الصيد يمكن للمرء أن يجد لديه دائماً حماية لكن فقط في علاقة مع الوالد، تقول أكثر بكثير مما تقوله القوالب البسيكولوجية المألوفة. **والانمساخ** تعرض هذا الموضوع. إن أحوال الأم، هذه الأحوال التي هي مزيج من الحب والارتياع، هي التي تجعل الوالد في هذه القصة معذِّباً للابن. وهكذا جاء قبيل نهايته، وقبل أن يُغلق باب غرفته نهائياً خلفه:

سقطت نظرته الأخيرة على الأم، التي كانت الآن تغطّ في النوم كلية (ص٣٩١ س١١).

في مخطوطة القصة نعثر على غلطة لا مثيل لها في آثار كافكا، ولا يمكن أن تكون قد حدثت بطريق الصدفة. قبل كلمة **نظرة** ثمة كلمة أخرى محذوفة. لقد كتب كافكا أولاً:

رسالته الأخيرة

هذا الخطأ اللاواعي هو خطأ مميز بشكل واضح لأنه يفجّر إطار القصة المتخيل. في برق خاطف من الشرود تقع الكلمة المنقذة مرة أخرى. لكنها تمحى من السياق. ولن توجد رسالة الى الوالدة، لا في الحياة ولا في الأدب. وربما كان المغزى الأخير لانمساخ غريغور الى حشرة هو أن الرسالة الوحيدة التي كانت خليقة أن تُكتب، الرسالة الىالوالدة، تظل بهذه الطريقةدون كتابة. لهذا السبب وجب تصحيح المخاطَبة في **رسالة الى الوالد** التي كانت موجهة في الأصل الى **الوالدين العزيزين**. هنا أيضاً تُستبعد الأم، لأن الكلمة المكتوبة تعجز أمامها. ازاء ذلك تمثل صرامة الأب وطغيانه لحظة إنقاذ.

بـ **الانمساخ** بُلغ الوضع الأخير للحالة الرباعية التي ابتدعها كافكا في رسالتيه المؤرختين في ٢٠ أيلول ١٩١٢ والموجهتين الى الحبيبة والصديق. إن العلاقة مع الخارج تنقطع، والأسرة تحبس البطل. إن الابن لا يهلك في الخارج، وإنما في حضن الأسرة، هذا الحضن الذي لا يهدد بصرامة كبرى فحسب، وإنما أيضاً بحب كبير أكثر من اللازم.

إن تحالفات الأسرة مع الجهات المقابلة لها (الحبيبة والصديق والعمل) عرضت في القصص الثلاث **الحكم والوقاد والانمساخ**. تصف القصة الأولى تواطؤ الوالد مع الصديق، والثانية التحالف بين الخال والمرأة المحبوبة، والثالثة تحالف الأسرة مع العمل الذي يمثله كبير الموظفين. وبقية العلاقات بين هذه الجهات الأربع تظل مُبعدَة من القصص، لكنها تحدد الوضع

الشخصي للكاتب: إن العلاقة بين العمل وموظفة المكتب واضحة، وكذلك العلاقة بين فيليس باور وقريبها ماكس برود؛ وهذا أيضاً ذو علاقة بالعمل من حيث أنه ـ مثله مثل كافكا ـ كان يرى نفسه مضطراً لممارسة مهنة لكسب العيش كانت تعيقه عن الكتابة.

١٩٩٠ فولف كيتلر

Wolf Kittler

٧ ـ قصص عن الولادة

لن يقرأ أحد ما أكتبه هنا. وردت هذه الجملة بلا تمهيد في وسط تيار السرد لقصة كافكا **الصياد غراخوس**، هذه القصة التي وضع لها كافكا عدة بدايات دون أن يكملها. لكن حدس كافكا لم يتحقق طبعاً. ونصوصه قرئت: أولاً من قبل صفوة صغيرة مطلعة في المانيا، قبل قيام النازية، ثم قبل الحرب العالمية الثانية في فرنسا (اعتباراً من عام ١٩٢٦)، وفي بريطانيا (اعتباراً من عام ١٩٢٨)، وفي ايطاليا والولايات المتحدة الأمريكية. وأثناء الحرب وبعدها تزايد الاهتمام بآثار كافكا، هذه الآثار التي أصبحت رمزاً للعصر وربما للقرن العشرين كله: كافكاوي تعني حالة عالم بدا أن سماته هي التشرد والضياع الوجودي والبيروقراطية والتعذيب واللامعقولية وفقدان الإنسانية. وخضعت آثار كافكا الى فيض من التفسيرات من كل اتجاه ممكن: ديني وفلسفي ونفسي وذاتي واجتماعي وماركسي.

وليس هذا التأثير الآسر والاشعاع الساحر مفهوماً إطلاقاً، وليس بديهياً طبعاً: إن مواضيع آثار كافكا هي الحياة اليومية وتخيلات تقتحم بعضها بعضاً بلا تمهيد وبشكل يثير الدهشة. نزاعات عائلية غير قابلة تقريباً لكي تصوَّر أدبياً، متشابكة مع عمى وعبث عالم بيروقراطي خال من كل نظام انساني؛ ثم قصص حيوان، دائماً قصص «تحولات» و«تهجينات»، قصص

حيوانات تشيد جحورها وحيدة في ظلام الأرض، أوحيوانات تنظر الى العالم بأعين البشر: القرد روت بيتر في قصة **تقرير الى أكاديمية**، مثلاً، أو شخصية قصة **أبحاث كلب**.

من أين ينبع التأثير الآسر والإشعاع الساحر لهذه القصص والآثار الفنية غير المكتملة؟ حتى الآن لم يمكن الإجابة على هذا السؤال إجابة مقنعة: **الكتاب لا يتغير**، يقول القس في **المحاكمة**، بعد أن كدّ **يوزف ك**، بلا طائل، في تفسير **الحكاية ــ الأمثولة، والآراء ليست في الغالب سوى تعبير عن اليأس من ذلك**. وقد ظل سبب اهتمام القراء بالقصص الغريبة التي يرويها كافكا أمراً لا يدرك كنهه فترة طويلة: هذه القصص تؤثر في نفوسهم، أو تثير الخوف فيها، أو التهديد؛ كما أنها تثير أيضاً الابتسام أحياناً، أو الضحك، كما ضحك كافكا عند تلاوته **المحاكمة** على أصدقائه، «حتى أنه لم يستطع لفترة وجيزة أن يستمر في القراءة»؛ وقد يصاب القراء بالذعر، وتجحظ أعينهم، كما حدث لوالد غريغور سامسا الذي كان لا بدّ له، وهو يتراجع أمام الحشرة، أن يخمّن ابنه فيها. ورغم ذلك: يخضع القراء لسحر قصص مرويّة تبدو مزيجاً من تقليد الحياة اليومية وطاقة تحوّل لمخيلة غريبة من خارج هذا العالم.

إن أول ما يتصوره المرء ويرد الى ذهنه، عندما يفكر بما يرويه كافكا من قصص، هو أن هذه القصص هي قصص عن النهاية. إن ما يُحكى هنا هو زوال العالم، انطفاء واندثار الإنساني. لكن هذا لا يُقص كرؤيا عن نهاية العالم، وإنما كـ «أسطورة صغيرة»: اسطورة تتعلق بإنسان فرد في محيطه البورجوازي الصغير الضيق، وبطريقة توحي، من طرف، أن هذا الفرد إنما يعيش وحده في العالم، ومن طرف آخر أن الجميع إنما يزولون معه، والعالم يتوقف عن الكينونة.

فهذه، على سبيل المثال، قصة **أمام القانون**: رجل من الريف، لا

يحمل اسماً، يجلس أمام مدخل القانون، وينتظر أن يُسمح له بالدخول. ينتظر حتى يصبح طاعناً في السن. وتضمحلّ رغباته. ويعجز عن تحقيق الخطوة الى حيث قد يكون مكانه في النظام وربما اسمه. هل الذنب ذنبه؟ أم هل هناك اعتراض من خارجه؟ من يدري؟ واذ يشعر بدنّو نهايته، يسأل حارسَ الباب الذي تعب من أسئلته: **إن الجميع ليسعون الى القانون... كيف يحدث أنه في الأعوام الطويلة ما من أحد غيري طلب الدخول. حارس الباب يدرك أن الرجل مشرف على النهاية ولكي يصل إلى سمعه المضمحل يصرخ في وجهه: هنا لم يكن أحد آخر يقدر أن يحصل على إذن بالدخول، إذ أن هذا المدخل كان مخصصاً لك وحدك. سأذهب الآن وأغلقه.**

وهناك قصة ثانية، وهي بعنوان حلم: **يوزف ك** يقوم بمشوار في المقبرة. يلمح قبراً حُفِر حديثاً، فينزلق الى جواره، وكأن قوة امتصاص جذبته اليه؛ وهنا يخرج فنان من الدغل، يضع قلم رصاص ويبدأ بوضع نقش القبر على الحجر. وعندما يصل الى اسم الشخص الذي يجب دفنه، يتوقف وينظر الى **يوزف ك**:

وأخيراً فهمه ك؛ من أجل الاعتذار له لم يعد ثمة وقت؛ بكل أصابعه راح يحفر في التراب الذي لم يبد مقاومة تقريباً؛ وبدا كل شيء مُعدّاً. في الظاهر وحسب كانت قشرة أرض رقيقة قد أقيمت؛ وخلفها تماماً انفرجت حفرة كبيرة، ذات جدران شديدة الانحدار، غاص فيها ك وقد أداره على ظهره تيار خفيف. لكن بينما استقبلته في الأسفل الأعماق غير النفاذة والرأس مازال موجهاً نحو الأعلى، انطلق في الأعلى اسمه بزخارف ضخمة فوق الحجر.

مبتهجاً من هذا المنظر أفاق.

كلتا القصتين تحكيان عن النهاية، تحكيان عن انطفاء الجسم؛ وكلتاهما توجهان النظر الى النقطة التي يبدأ فيها غير الجسم، اللغة: الضوء الذي ينفذ من باب القانون ويُثبت الكتاب الذي يحفظه؛ الأحرف الذهبية التي تظهر على شاهدة القبر وتشهد علىمجد البقاء. إن ما يبدو هنا أنه يتحدث بطريقة غامضة ومريبة هو لغة القانون ولغة الفن، اللتان ـ كل بطريقتها المبهمة ـ تهددان بمحو الجسم والبقاء بعده. إن موت البطلين، الرجل من الريف ويوزف ك، يبدو أنه العتبة التي يجب اجتيازها؛ بل ربما كان الشرط اللازم للدخول في ذلك العالمين اللذين تظهرهما كتابة كافكا دائماً وأبداً: عالم القواعد، عالم القانون؛ وعالم الحرية، عالم الفن.

بهذا المعنى لمثل هذه القصص عن النهاية لم يقرأ المرء آثار كافكا فحسب، وإنما فسّرها مراراً وتكراراً: كإستسلام الحي أمام القانون، الذي هو طاعة ونظام؛ كإستسلام الحي أمام الفن، الذي يمكن أن يكون الحرية.

لكن في ميسور المرء أن يقرأ القصص التي يرويها كافكا بطريقة أخرى أيضاً: من الجانب المقابل وضد التيار؛ كبدايات، كأساطير مؤلمة عن ولادة الإنسان. هذه القصص تبدأ حيث تبدأ حياة كل إنسان: في الأسرة، في الحب الذي تدعو له، والكراهية التي تنتجها. لكن بدقة أكثر: تبدأ حيث تبدأ الطبيعة الصامتة بالكلام، حيث يحصل الجسم على اسم.

«كافكا» كلمة تشيكية وتعني: «غراب». والد فرانز كافكا، التاجر هرمان كافكا، أعاد لاسمه الجسم الطبيعي للحيوان الذي يعنيه، وحوّله الى ماركة لشركته (محل لبيع الأقمشة الراقية بالجملة): وضع الغراب كشعار على أوراق مراسلاته التجارية. وكافكا الابن قدّم لعبة «التحول» هذه، وذلك في المجال ـ الأكثر خصوصية وجوهرية ـ الذي كان يرى فيه إمكانية العثور على الذات: مجال الأدب. لكنه بهذا ينفي اللعبة الأبوية في الوقت

نفسه. إنه لا يستحضر اسم الوالد ضمانةً للنجاح التجاري، كما فعل هرمان كافكا، وإنما يحوّله الى قناع يحكم لعبة المؤلف في الأدب؛ لعبة الأحرف إذاً، خارجة من عالم التملك والمقايضة، ومستقلة ومدهشة في الوقت نفسه. إن لعبة القص هذه مع اسمه نجدها في كل آثار كافكا: كلعبة تتقاطع فيها، بشكل غريب، وحشة الأنا التابعة للأسرة وإعادة خلق هذه الأنا من الفن، وتعترضان بعضهما بعضاً.

فهناك مثلاً قصة **ورقة قديمة**، وهي قصة شعب بدوي غريب يقتحم عالم الحضارة ويهدد بتدميره. هؤلاء القوم **لا يعرفون لغتنا، بل بالكاد يملكون لغة خاصة بهم. بين بعضهم بعضاً يتفاهمون مثلما يتفاهم الغربان. دائماً يسمع المرء هذه الصرخة للغربان**. وهناك قصة **الصياد غراخوس**، الذي يمخر المياه وهو بين الحياة والموت، والذي يشتق اسمه من كلمتين، لاتينية وإيطالية، تعنيان «غراب». وهناك اسم في **استعدادات زفاف في الريف** يجمع بين وقع كلمتي «غراب» و«كافكا» Raban - Kafka - (غراب) Rabe - (غراب) Dohle.

وهناك القصتان العظيمتان **الحكم** و **الانمساخ**، اللتان تكرران لعبة الاسم وتوسّعانها. إن اسم جيورج بندمان في **الحكم** يعاد في يوميات كافكا (١٩١٣/٢/١١) وفي رسالة الى فيليس باور (١٩١٣/٦/٢) الى اسم «فرانز كافكا».

في Georg عدد من الأحرف مثلما في Franz. وفي Bendemann(*) يقوم Mann بتعزيز Bende من أجل جميع إمكانيات القصة، هذه الإمكانيات التي ما زالت مجهولة. وعدد

(*) راجع هامش ص ٤٨ (ا. و).

الأحرف واحد في Bende وKafka. وحرف e في الاسم الأول يتكرر في الموضعين نفسهما اللذين يتكرر فيهما حرف a في الاسم الثاني.

وغريغور سامسا، بطل **الانمساخ**، ليس مصاغاً بوضوح أقل على اسم «كافكا»: بشكل مقنَّع ومكشوف في آن يعتمد اسما Kafka وSamsa على بعضهما بعضاً من خلال توازن الأحرف الصوتية وتساوي مواقع الأحرف الساكنة.

إن اللعبة التي يقوم بها كافكا الأب والابن هي لعبة قديمة. إنها لعبة بالاسم، الذي هو اسم الاثنين سوية واسم كل منهما وحده، في آن. لعبة تصف المكان الذي تتصادم فيه الصياغة الأبوية مع رغبة الطفل بتأسيس ذاته. الآخر والجوهر الخاص يبدوان، في آن، مندمجين بلافكاك ومنشقّين بلا مهادنة. إنه صدع قاتل يشرخ إحساس الطفل بذاته. إنها لعبة النسَب والتأسيس الجديد، القسر والحرية، الصياغة العائلية والابداع الذاتي. أو، كما يعبّر كافكا نفسه في عنواني قصتيه، لعبة **الحكم والتحول**، القانون والانمساخ. إذ أن كافكا لم يضع للقصتين، اللتين فهمهما على أنهما تمثلان **اختراقاً**، عنوانين عن طريق المصادفة. الأولى تروي حكم الأب الذي يمحو حياة الابن: **أحكم عليك الآن بالموت غرقاً**، والثانية تبين محاولة الابن، عن طريق تحوّل الذات، للتحرر من عالم القانون الأبوي والتسلل من هذا القانون. وكلتا القصتين تنتهيان بفوز الأب وموت الابن: غرقاً في **الحكم**، وانطفاء الذات البشرية في جسم الحيوان في **الانمساخ**. إن اللعبة بالاسم، التي تربط الأب والابن، هي كفاح كافكا الشخصي والأدبي في سبيل إلغاء قانون الأسرة والتحول الى حرية الفن. الخروج كتابةً وتخييلاً من دائرة نفوذ الأب. لكن هذا يعني بالنسبة لكافكا: كفاح حياة أو موت.

إنها محاولة يقوم بها الابن لخلق الاسم من جديد، هذا الاسم المحفور

في جسده الخاص به من قبل الوالد، خلقه وكأنه ينشأ الآن... من الفعل الإبداعي للمخيلة.

هناك قصة قصيرة أعطاها ماكس برود عنوان «تهجين»، يبدو أنها تتحدث عن هذا الكفاح بين الإرث الأبوي ولعبة المخيلة المستقلة:

لديّ حيوان مميّز، نصف قطيطة، ونصف حَمَل. إنه قطعة إرث من ممتلكات والدي، لكنه لم يتطور سوى في أيامي، سابقاً كان حَمَلاً أكثر مما كان قطيطة. أما الآن فإنه يملك من كل منهما قدراً متساوياً... أحمل الحيوان الصغير على حضني، وحولي يتحلق الأطفال من كل الجوار.

فتلقى أروع الأسئلة، التي لا يقدر أي إنسان الإجابة عليها: لماذا لا يوجد سوى حيوان واحد من هذا النوع، لماذا أملكه أنا بالذات... ، ماذا يسمّى، وهكذا الى آخره.

إنني لا أبذل جهداً للإجابة، وإنما أكتفي، دون شروحات أخرى، بـإظهار ما لديّ... يطيب له (الحيوان) أكثر ما يطيب عندما يلتصق ويتمسّح بي... ذات مرة إذ لم أستطع بعد... في أعمالي وكل ما يتعلق بها أن أجد مخرجاً، سقطت دموع من شعر لحيته الطويل جداً. ــ هل كانت دموعي، هل كانت دموعه؟ ... لم أرث الكثير من والدي، لكن قطعة الإرث هذه ليست قليلة الشأن... أحياناً يقفز الى الكرسي الى جانبي ويضع خَطْمه على أذني. إن الأمر وكأنه يقول لي شيئاً ما، وفعلاً ينحني بعد ذلك وينظر في وجهي كي يراقب الانطباع الذي أثاره فيّ ما أعلمني إياه. ومجاملةً، أفعل وكأنني فهمت شيئاً وأومئ برأسي.

ربما من شأن سكين الجزّار أن تكون خلاصاً بالنسبة لهذا الحيوان، لكن يجب عليّ أن أضنّ بها عليه لأنه قطعة إرث.

الذات البشرية كـ «تهجين»، كلعبة متداخلة من الصياغة

والاستقلالية، من الحكم والتحول: ما يرويه كافكا هنا هو لعبة عكسية للأصل المزدوج التي تتكثف في مخلوق منقسم، نصفه مؤيد ونصفه مقاوم، نصفه قطيطة ونصفه حَمَل. تكوين وتهديد الذات في شعار، في حيوان يرمز للأسرة ـ وربما للأسرتين «كافكا» و«لوفي» ـ (*) ويتركب من الموت والحياة: الجسم الحيواني كمأوى للذات المتألمة.

إن نصوص كافكا تروي قصصاً عن **غراب النحس**، كافكا، الابن. إنها قصص تحكي عن البداية: بداية الطفل، الذي يريد أن يجد طريقه في الحياة. إنها قصص عن الثقة الأولية في القوة الخلاقة للذات، في قدرة المخيلة التي قد يمكنها أن تمنحه الاستقلالية والوعي بالذات. لكن قصص كافكا تختلف عن قصص غوته فيما يتعلق بنهاياتها وعواقبها. إن غوته وكافكا يؤشران بداية ونهاية عملية يمكن وصفها بأنها قصة الذات في العصر الحديث، انطلاقتها وفشلها. ديالكتيك الحداثة بين القرنين الثامن عشر والعشرين.

لكن كلا الحدثين، الانطلاق والفشل، يقومان على النموذج نفسه، والذي يمكن تسميته «دراما الطفل الموهوب». هذه الدراما تروي قصة نشوء الذات الحديثة كقصة تناقض: تزامن التأثير الخارجي والإبداع الذاتي، الموروث والبداية الجديدة في مشهد أولي تنبثق منه الأنا الحديثة. إنه المشهد الأولي المزدوج للصياغة من خلال الدم واللغة والتربية؛ ولخلق الذات من البذرة الإبداعية التي تغفو في الطفل، مخيلة وطاقة إبداع تقدر (أنا) مستقلة واعية أن تثبت وجودها انطلاقاً منهما. وفقط من خلال ابتداع هذا التناقض تزداد طاقة السحر لأعجوبة كينونةالطفل: أن يقدر الطفل أن يكون نتاجاً

(*) اسم Loewy مشتق من كلمة Loewe = أسد.

ونقطة نهائية لسلالة؛ وفي الوقت نفسه بداية فردوسية لعالم جديد. إرثاً ونواة، ناتج تربية وسحر الخلق، ربيب نظام التربية وأعجوبة.

قام غوته بعملية اخراج لأسطورة الذات، وقام القرن التاسع عشر بتنويعات عليها لا حصر لها، ويبدو أن القرن العشرين على وشك أن يودّعها. وما من أحد راقب بدقة عمليةالتوديع هذه ووصفها بلا هوادة مثلما فعل كافكا.

إذا كان «ابتداع الطفولة» يؤشر على بدء الحداثة، فإن «زوال الطفولة» يؤشر على نهايتها. وآثار كافكا تصور تلك المناطق المظلمة والاعوجاجات التي تظهر علىالحدود بين المرحلتين: نشوء الذات من القوة الخلاقة التي تغفو في الطفل؛ تشويه ثم استئصال الذات. وهذا يجد تعبيراً عنه في تصادم موضوعين (لا يمكن التوفيق بينهما، ومع ذلك مقيّدين الى بعضهما بعضاً) ترمي إليهما كتابة الشاعر: وصف الاستلاب في العالم من طرف، ورواية قصص الطفولة من طرف آخر. إنها رؤيا عن البنية القسرية للمجتمع الجماهيري الحديث الذي تسود فيه البيروقراطية والآلية ووسائل التوجيه ويميزه كبت الذات. وإزاء ذلك محاولات تحويل آلام الطفولة الى حرية الذات.

لقد أدرك كافكا هذا الوضع أكثر مما أدركه أي شاعر آخر. إن قصة الطفولة وقاعة الآلات تقفان في آثاره الى جانب بعضهما بعضاً بشكل لا هوادة ولا مهادنة فيه، مثل حلم كارل روسمان بسوق عيد الميلاد في براغ الى جانب إحساسه بقاعة التلفون والتلغراف اللاإنسانية في شركة خاله.

إن المطمح الأول بالبحث عن قصة الطفولة يصبّ في السعي الى إشارة قد يكون من شأنها أن تمنح الجسم الصامت لغة وتهديه - ضد اليد الأموية التي تغلق فمه - اسماً غير مستلَب: هذا ما ترويه قصة **هموم رب**

البيت، قصة أودرادك Odradek الذي يثبت وجوده إزاء عالم الأب، وذلك بقوة اسمه غير المفهوم وغير القابل للتفسير.

والمطمح الثاني بالبحث عن صيغة لبنى القسر في العالم التي لا مهرب منها، يصبّ في تخيّل الآلة القاتل، التي تكتب للفرد قانون جسده في جسده وتقتله من خلال هذه الكتابة، كما يحدث في قصة **في مستعمرة العقاب**، حيث تكتب آلة الإعدام في جسد المذنب رسالة خصوصيته لا يستطيع أحد غيره أن يقرأها.

إن القصتين، **هموم رب البيت وفي مستعمرة العقاب**، هما صورتان معكوستان لبعضهما بعضاً وتتممان بعضهما بعضاً. في الأولى، الطفل الذي يثبت وجوده إزاء عالم الأب، ويبقى على قيد الحياة كآلة غريبة (بكرة خيوط). وفي الثانية، مستعمرة العقاب بآلتها الغريبة أيضاً، هذه الآلة التي تعد بالخلاص لكنها لا تقدم في النهاية سوى خصوصية الفرد المطفأة.

وعلى الحدود التي تلتقي فيها قاعة الآلات وقصة الطفولة، ويتماسّ فيها القانون والاسم، يعشّش الموت. هذه هي الرسالة التي تنقلها نصوص كافكا. وهي الرسالة التي قادتها حرب القرن التاسع عشر حول وحدة الذات، قادتها الى النهاية بوسائل أخرى. ونصوص كافكا هي أوصاف لهذا الكفاح (تنويعاً علىنص **وصف كفاح**). إنه كفاح يصبّ في الصيغة المتناقضة للحداثة: إنها ما زالت ترى الابداع نواةً للذات، لكنها تنفيه في الوقت نفسه.

لقد تمسّك كافكا بالتناقض الواسع والقاتل الذي ينفتح بلا مهادنة بين آلة الخوف والخيال الخلّاق، بين النظام والحرية الخلّاقة. والقصص التي يبتدعها تشهد على ذلك. إنها «فصول» في دراما الطفل الموهوب، هذه الدراما التي تنتهي نهاية قاتلة: إنها قصص عن الولادة، وعن العلاقات، وعن

التحوّل، وعن الزوال.

إن قصص كافكا هي، أولاً وبشكل واضح للغاية، قصص عن الولادة. عن **الحكم** كتب كافكا: **هكذا فقط يمكن الكتابة، فقط... بهذا الانفتاح الكامل للجسد والروح** (٢٣ أيلول ١٩١٢ في اليوميات). **هذا ضروري، إذ أن القصة خرجت مني ــ مثل ولادة حقيقية ــ وهي مغطاة بالوسخ والبلغم** (١١ شباط ١٩١٣ في اليوميات). إن **الحكم** هي تخيّل ولادة، كما أن **الانمساخ** هي عكسها، **صورة معاكسة لفعل الولادة** (٦ شباط ١٩١٩ الى ماكس برود). والروايات الثلاث خاصة هي تخيلات ولادة: ولادة كارل روسمان، **المفقود**، في العالم الجديد، في أمريكا الشاسعة. خاله يقول له: **الأيام الأولى لأوروبي في أمريكا يمكن مقارنتها بالولادة**؛ ولادة يوزف ك في عالم **المحاكمة**، في تشعبات السلطة؛ ولادة المسّاح ك في عالم **القلعة** والقرية، في أرض تلك البيروقراطية التي تتداخل فيها الادارة والجنس مع بعضها بعضاً بلا تمييز.

لكن قصص كافكا هي، من ثم، قصص علاقات. العلاقة بين المرأة والرجل، مثلاً، في قصة **صمت عرائس البحر**، والعلاقة بين السيد والعبد في قصة **رسالة قيصرية**، وكل من القصتين تقول أن العلاقة غير ممكنة سوى «كحدث صوري» وحلم لا يتحقق.

وقصص كافكا هي، ثالثاً، قصص تحوّل. وهي تتكرر وتتنوع في آثاره أكثر من غيرها. وأفضل مثال على ذلك هو قصة القرد روت بيتر الذي يقرر، كي يتخلص من الأسر، أن يتحول الى إنسان: يبدأ النطق ويحاول أن يصبح فناناً. إنها محاولة يقوم بها كافكا لتخيّل ابتداع الإنسان لنفسه خارج صياغة الأسرة له وخارج نفوذ الأب وبعيداً عن التربية المدمّرة لتحقيق الفرد لذاته. محاولة في الحيوان الذي يعيش بلا أسرة وبلا أب.

وقصص كافكا، الأخيرة منها بالذات، تتحدث عن الزوال... زوال الجسد. ولا سيما قصتا الفنانين، **فنان جوع، ويوزفينه، المغنية أو شعب الفئران.**

ولادة - علاقة - تحوّل - زوال: إن الطريق الذي تسلكه قصص كافكا هو طريق واضح بشكل كاف. ولادات تحدث، وتقود الى مواقف تخلو من علاقات والى تحوّلات دون نتائج، وأخيراً تقود الى نوع من قلب الذات... حدث وولادة مقروء من الوراء... في فناء الجسد، في نسيان الاسم.

إن طراز حياة كافكا هو في منتهى البساطة وغير ملفت للنظر. ليس الألم الكبير الذي عانى منه هو العلاقة المميزة، وإنما الاهتمام الشديد الذي أولاه كافكا لهذا الألم، هو الذي يعطي حياته - استنفاد سيرته تدريجياً عبر الكتابة - ثقلاً أدبياً عالمياً.

يولد فرانز كافكا في براغ بتاريخ ٣ تموز ١٨٨٣ كإبن أكبر في أسرة مؤلفة من ستة أولاد. إنه تلميذ جيد. يتبع رغبة والده ويصبح حقوقياً. يبدأ الكتابة وهو طفل. يقيم صداقة مع الكاتب الناجح، ولا ريب، ماكس برود الذي يعجب به. يقوم برحلات للنزهة والثقافة، مثل الشباب الآخرين... الى هلغولاند وباريس وبرلين والبندقية وفيرونا، والى لوبيك وفيينا وميران(*). ويثبت أنه موظف كفؤ، أولاً في فرع شركة إيطالية ثم في «مؤسسة التأمين على حوادث العمال». يرتقي من موظف مساعد الى سكرتير أعلى، ويُحال الى التقاعد في وقت مبكر. يعاني من الوظيفةالتي تستهلك طاقته التي يريد أن يبذلها في الكتابة. يعيش طوال عمره في براغ، **هذه العجوز ذات المخالب**، هذه المدينة اللعينة، **لا أستطيع أن أعيش في براغ**، ولا يغادرها

(*) هلغولاند جزيرة سياحية في بحر الشمال، ولوبيك مدينة في شمال المانيا، وفيرونا وميران في شمال إيطاليا (ا. و).

سوى في العام الذي يسبق وفاته. يغادرها الى برلين كي يعيش هناك مع حبيبته الأخيرة دورا ديامانت. ويتوفى بتاريخ ٣ حزيران ١٩٢٤ نتيجة إصابته بسل الحنجرة.

ربما يمكن التعبير عما يميّز هذه السيرة من خلال فَرق مزدوج: الفرق بين الجسم والكتابة والفرق بين المطلب والتحقق.

عن الكتابة: **الرواية هي أنا، قصصي هي أنا** (الى فيليس باور بتاريخ ١٩١٣/١/٢). **وهذه الكتابة هي بالنسبة لي... أهم شيء على الأرض، مثلما هو الجنون بالنسبة للمجنون... أو الحمل بالنسبة للمرأة** (الى روبرت كلوبشتوك في نهاية آذار ١٩٢٣). **يمكن التعرّف فيّ بشكل جيد للغاية على تركيز صوب الكتابة. وعندما أصبح واضحاً في كياني أن الكتابة هي الاتجاه الأكثر جدوى في طبيعتي، تدافع كل شيء في هذا الاتجاه وترك كل القابليات، التي تتجه أول ما تتجه الىمباهج الجنس والطعام والشراب والتأمل الفلسفي للموسيقى، تظل خاوية. لقد ضمرتُ نحو كل هذه الاتجاهات** (في ١٩١٢/١/٢ من اليوميات).

لكنْ مقابل ذلك يظل قائماً بلا مهادنة إصرار، هادئ ومثابر، على تجارب الجسدية: **جسمي كله يحذّرني من كل كلمة** (الى ماكس برود بتاريخ ١٩١٠/١٢/١٧). هكذا يعبّر ميل كافكا طوال حياته للنباتية والعمل الحدائقي والعمل كنجّار، واهتمامه اليقظ الدائم بفنون الجسد: زياراته لمسارح المنوعات والسيرك، واهتمامه بالرياضة والفروسية والتجديف والسباحة، وشغفه بالصور المتحركة، السينما.

والفرق الآخر: كافكا، الذي يتمتع في عمله المهني بسمعة حميدة بصفته حقوقياً مختصاً بمسائل التأمين ويلقى إعجاباً كبيراً لدى أصدقائه الكتّاب، يرى نفسه فاشلاً ليس كفؤاً لأن يشعر بـ **ثقة بالنفس دائمة: في**

المدينة، في الأسرة، في المهنة، في المجتمع، في علاقة الحب (ضعها، إذا أردت، في المحل الأول)... ، في كل هذا لم أثبت صلاحيتي (الى ماكس برود في منتصف تشرين الثاني ١٩١٧).

هناك وثيقتان تمثلان شهادتين على الولادة في أدب كافكا، وعلى كتابته الليلية، من روح الأسرة: القطعة من سيرة حياته التي كتبها في آب ١٩١٦، **لكل إنسان خاصيته**، و **رسالة الى الوالد** التي لم تصل قط الى المرسلة إليه. وكلا النصّين نموذجان على التربية البورجوازية. وهما يصوّران، ربما كما لا يفعل أي نص آخر كتب في القرن العشرين، كل سمات مأزق هوية الذات في العصر الحديث، هذا المأزق الذي ينبع في نقطة تقاطع التربية، والأسرة، والحب، والكتابة. وهو يبدأ بصيغة «البطل الذي يجري التحقيق معه»، ويبلغ ذروته في شقاء العازب، ويكتمل في زوال الذات. إن أدب كافكا هو أخذ خطاب الأسرة حرفياً والتشابك الوثيق بين الحب والكراهية في هذا الخطاب: اعتاد هرمان كافكا أن يقول **أمزّقك مثل سمكة (رسالة الى الوالد)**. وفرانز كافكا نقل المقصود هنا. إنه، بالمعنى الدقيق، نسيان الحب كشكل للبقاء. إن نصوص كافكا لا تروي حكايات حب. لقد انتقلت هذه الى الرسائل، التي تحاول مسح (بمعنى قياس) المسافة بين الحياة والأدب، والتعبير عن تعذّر الحياة والأدب: **لا أستطيع أن أعيش معها ولا أستطيع أن أعيش بدونها**، يكتب كافكا عن خطيبته فيليس باور (الى ماكس برود بتاريخ ١٩١٣/٩/٢٨). والرسائل التي تعدّ بالمئات والتي وجهها إليها هي صوت هذه التجربة. كذلك هي رسائله الى ميلينا، حبيبته في سنواته الأخيرة. إن رسائل كافكا تقوم بعملية اخراج للمسافة التي يحتاجها كي يستطيع الكتابة، تقوم بعملية اخراج الكتابة التي تريد اقتناص نفَس الحياة. وفقط حب كافكا الأخير، دورا ديامانت، يمنحه القُرب الذي يدع الكتابة تنطفئ: إنه يدعها تحرق نصوصه التي يعتبرها فاشلة. ولم تبق

رسائل منه الى دورا (مصادفة؟).

إن العاقبة الأخيرة لتعذّر ذلك الاتصال هو زوال الذات. في رسالة مؤرخة في ١٩١٣/١/٢٢ الى فيليس باور يرسم كافكا هذه التجربة في رؤيا شبحية وتنبؤية، في نظام تراكب من التقنيات لا يُعلى على كماله، يحلّ محلّ الماهيات البشرية: في قاعات الموسيقى والآلات وفي الفنادق، بل وفي وسائل النقل مثل القطارات والسفن والمناطيد والحافلات الكهربائية، يُطلب وضع بارلوغرافات يمكن في كل وقت الإملاء عليها وهي تكتب. ووزارة البريد تضع، بصفتها هيئة عليا، بارلوغرافات في جميع مكاتب البريد. ويُربط بآلات الاملاء هذه، مباشرة أو عن طريق عربات، مكاتب كتابة، يتمّ فيها كتابة ما جرى املاؤه وتسليمه الى مكاتب البريد. ويجري وصل نظام الإملاء والكتابة هذا بشبكة الهواتف القائمة. لكن كافكا يربط هذا الخيال مع قصة الحب التي هي قصته: هو في براغ، وخطيبته فيليس باور في برلين. يكتب لها: **وللمناسبة، إن التصور جميل جداً أن يذهب بارلوغراف في برلين الى التلفون، وفي براغ غراموفون. لكن، يا حبيبتي، إن الاتصال بين البارلوغراف والتلفون يجب أن يُخترع على أي حال.**

بدلاً عن الاتصال الحي يظهر ربط وسائل الاتصال مع بعضها بعضاً بشكل شبكيّ، وبدلاً عن الذوات الحية تظهر لعبة الإشارات بلا جسم. وما يبقى هو الحيوان في **الجُحر**(*)، عمل الفرد في عزل نفسه عن العالم، مسوّياً الأرض بجبهته. ورغم ذلك ربما لا تكون قصة عزلة الكاتب الحتمية، هذا الكاتب الذي يدفن نفسه، مثل حيوان، في طبقات الأرض، لا تكون هي كلمة كافكا الأخيرة. فقبل وفاته بعامين تقريباً يكتب كافكا رسالة عجيبة (موجهة الى دار النشر):

(*) في قصة **البناء**، التي كتبها كافكا في خريف عام ١٩٢٣ (ا. و).

مسألة كتابتي تبدو لي ظاهرياً في غاية البساطة: إذا تحسنت ظروفي وصحتي الى درجة أستطيع معها أن أواصل الكتابة بحرية في الليالي والنوم في النهارات، فربما سوف أكتب ـ ضمن حدود القَدَر ـ شيئاً جيداً الى حد ما. ولأن هذا لم يكن ممكناً في السنوات الخمس الأخيرة، فإنني لم أكتب شيئاً تقريباً، كما أن ما حاولت أن أكتبه في الفترة الأخيرة أثناء تحسّن صحي طفيف، هو شيء بائس، ترقيع مملّ، شغل يدوي تافه مقطّع بشكل آليّ. ماكس استمع الى بعض أجزاء منه. وربما عندما تطرق الحديث عن ذلك في ميونيخ أيّد بالتأكيد حكمي هذا، لكن نسبياً فقط، إذ أن كل ما أقرأه عليه، أرويه الى داخل الحلم الجميل الذي يحلمه عني، وعلى الفور يُمجَّد بشكل حلمي. يمكن للمرء أن يكون من نوعين: حلم جيد لصديق ويقظة سيئة للذات.

إن الحكم الذي يصدره الصديق ـ وليس الأب ـ على كافكا، ليس حكماً للتنفيذ، وإنما نسبياً فقط. و(الأنا) التي تفصح عن نفسها، لا تفعل ذلك في الحياة، وإنما في الكتابة وفي التلاوة، و(الأنت) التي تستمع إليها، لا تعطي حكماً، وإنما تعطي ذلك الحلم الجميل الذي يرفعها حلمياً.

ما يضعه كافكا هنا ببعض جمل، قد يكون الأوتوبيا الأكثر مدعاة للعجب التي حلم بها إنسان: لم يعد ولادةً في عالم الأب الذي يخنق قوة الطفل الخلّاقة، وإنما الثقة بأن (الأنت) الأخوية قادرة على ابتداع (الأنا) المفقودة. إنه حلم البداية، هذا الحلم الذي هو الآخر: الولادة، ليس من النسَب، وإنما من مخيلة (الأنت) الأخوية؛ الإنسان الذي هو نتاج قوة التخيل الخلّاقة لا تمسّه يد سلطة: حلم يُحلَم به بعد الأكل الثاني من شجرة المعرفة.

ما يقدمه كافكا بهذه الأوتوبيا هو نموذج لعلاقة إنسانية تسمو بالأدب وبالسيرة الذاتية أيضاً: في العلاقات بين الناس تودّع أشكال السلطة وتعطى

طاقات الخيال حقّها. وربما كانت هذه النقطة هي التي تضفي على آثار كافكا هذا السحر الذي تمارسه على الكتّاب والدارسين. إذ أن الاكتراث بالأدب ينبع من الاهتمام بسحر البدايات. إنه السؤال عن دور الخيال في الحياة، لكن هذا يعني: عن بداية العالم التي تعود دائماً الى الحدوث. ليس كافكا أهم كاتب في القرن العشرين لأنه ـ ربما كما لم يفعل كاتب ثان ـ وصف العالم المستلَب والأنا المستلَبة في هذا العالم: البيروقراطية وتشعبات السلطة، فقدان خصوصية الأنا، فقر العلاقات بين البشر، التأثير اللاإنساني للصناعة ووسائط الإعلام. إنه أهم كاتب، لأنه لا ينقطع عن تقديم دراما الطفل الموهوب، بدقة ودون كلل وبلا هوادة في وقت واحد: محاولات الإنسان الضرورية للحياة، ابتداع نفسه من طاقة الخيال وإيجاد طريق في عالم الحياة... وثوقاً في خيال الآخر. لكن هذا يعني: تعلّم فهم ما هو خلّاق كشرط للعلاقة الإنسانية، حتى حيث يعاش في فشله. ومع الانعطاف الأخير اليائس: عدم امكان الوثوق بعد الآن بطاقة الخلق الذاتية، وإنما أن يحلم المرء أنه نفسه قد ابتُدع: الذات كحلم جميل حَلَم به الآخر.

ومما لا شك فيه أن هذا هو الاهتمام الوحيد الذي يمكن للأدب أن يطلبه. إن الهدف الأكثر قِدَماً وربما أكثر جِدّة للأدب هو: أن تقوم التخيلات المولودة منه بتوجيه نظر الآخر إليها وانتباهه ورغباته، وأن يؤسس الفن، هكذا، علاقات لا يمكن بلوغها على طريق الحياة.

١٩٨٩ غرهارد نويمان

Gerhard Neumann

أربع إشارات

١ ـ المَسخ «العربي»

«هذه الترجمة قام بها منير البعلبكي، وأنا نقلتها عنه حرفياً». هكذا فكرت أنني سأكتب، عندما بدأت في ترجمة واعداد كتاب «الانمساخ».

صوّرت كامل صفحات كتاب «المَسخ» (الصادر عن دار العلم للملايين ـ الطبعةالأولى ـ بيروت، تموز ١٩٥٧) بحجم أكبر من حجمها الأصلي، كي أجد فراغاً كافياً لكتابة أية تصحيحات. وكان تقديري أنني قد أجد بعض الأخطاء الطفيفة التي وقعت لسبب وحيد هو أن ترجمة البعلبكي كانت عن لغة وسيطة. وكان ظني أنني لن أكون بحاجة الى نسخ الكتاب كله بخط يدي، وإنما سأكتفي بتصحيح ما أجده من الأخطاء القليلة على الصفحة المصوّرة ذاتها، وأدفع بنص الترجمة المصححة، هكذا، الى المطبعة.

وشرعت في مقارنة ترجمة البعلبكي مع النص الألماني. وفوجئت مفاجأة أقل ما يقال فيها أنها غير سارّة:

ما من صفحة من صفحات البعلبكي تخلو من عدة أخطاء. في الصفحات الأولى كانت كل صفحة تحوي بضعة أخطاء، وكلما تقدم عدد الصفحات زاد عدد الأخطاء في كل صفحة. وفي منتصف القصة أصبح التصحيح يبلغ نصف النص. وفي ما بعد لم يعد بالامكان كتابة التعديلات

على الصفحة نفسها، وإنما أصبح من الضروري كتابة الصفحة من جديد. وهكذا اضطررت الى كتابة النص بكامله بخط اليد.

وهنا أسمح لنفسي بذكر بعض الملاحظات حول بعض الأسباب الممكنة التي قد تكون وراء وجود هذه الأخطاء الكثيرة لدى مترجم كبير مثل منير البعلبكي:

١ ـ الترجمة عن لغة وسيطة: آ ـ كل كلمة تقريباً لها عدة استعمالات. وأحياناً نجد صفحة كاملة في القاموس عن مفردة واحدة بسيطة للغاية(*). والمترجم من اللغة الأولى (هنا الألمانية) الى اللغة الثانية (هنا الانكليزية) قد ينتقي استخداماً خاطئاً، قليلاً، لمفردة من المفردات. وهذه المفردة في اللغة الثانية لها أيضاً عدة استعمالات. والمترجم من اللغة الثانية الى اللغة الثالثة (هنا العربية) قد ينتقي استخداماً خاطئاً، قليلاً، لمفردة من مفردات اللغة الثانية. وبهذا تصبح مفردة اللغة الثالثة خاطئة قليلاً، لكن مرتين، أي بعيدة عن معنى المفردة في لغة الأصل الأولى.

والجملة تحوي «مطبّات» أكثر بكثير مما تحوي المفردة.

ورب تعبير لا يجد المترجم الأول مقابلاً صحيحاً له في لغته، فيترجمه بتصرف أو بشكل تقريبي. والمترجم الثاني قد يترجم هذا التعبير من اللغة الثانية بيعض التصرف أو بشكل تقريبي، رغم وجود ـ ربما ـ مقابل له في لغته (العربية) لو ترجم عن الأصل (الألماني).

والأكثر تعقيداً من المفردات والجمل والتعابير هو «روح» النص ككل ومدى فهم المترجم لهذا النص فهماً حقيقياً. وهذا الفهم هو الشرط الأول والأكبر لأي ترجمة.

(*) عندما أعمل بضع ساعات في الترجمة، أفتح القواميس مئات المرات.

ب ـ إن الخلاف بين أدوات التذكير والتأنيث في اللغات الأوروبية من طرف واللغة العربية من طرف آخر قد يؤدي الى أخطاء كبيرة لا يمكن تفاديها إلا بالاستعانة بأشخاص يتكلمون لغة الأصل.

جـ ـ الأخطاء الناجمة عن استخدام الضمائر بشكل خاطئ هي أخطاء كثيرة: أبيه، أمه، والديه، والديّ، أخته. في حين أن كافكا لا يستخدم ضمير المتكلم مع كلمة «والد» مرة وحيدة في القصة بكاملها، ولا يذكر سوى **الوالد**. وعندما تكون الأم وابنتها، مثلاً في مشهد واحد، فإن كافكا لا يكتب «الأم وابنتها»، وإنما يكتب **الأم والأخت**. إذ «أن كافكا يروي القصة من وجهة نظر الشخص الرئيسي فيها».

٢ ـ كتب كافكا بلغة تسمى «المانية براغ»، وهذه اللغة أصبحت قديمة نسبياً، وهي أقرب الىاللغة التي يتحدث بها سكان النمسا أكثر من اللغة التي يتحدث بها سكان المانيا. وتحتوي على مفردات وتعابير عديدة لم تعد الآن تستعمل في الحياة اليومية. وهنا يصبح من الضروري جداً أن يستعين المترجم بأشخاص، وليس بقواميس فقط.

٣ ـ ترجمة نص لشاعر دون معرفة بقية آثار هذا الشاعر معرفة كافية لا بد وأن تؤدي الى أخطاء. مثال: إن عنوان رواية كافكا الثالثة Das Schloss يمكن ترجمته بـ «القلعة» أو «القصر». والكلمة الثانية معروفة بالعربية أكثر من الأولى. لكن عندما يعلم المترجم أن كافكا استخدم، في مكان آخر، كلمة Die Burg في صدد روايته، فإنه ينبغي على المترجم أن يترجم عنوان الرواية بـ «القلعة»، إذ لا معنى ثان لهذه الكلمة.

٤ ـ إن الانشغال فترة طويلة بكاتب يرهف الحس لفهم استخداماته للمفردة، ويتيح العودة الى مواضع أخرى في نصوصه، والتأكد من المعنى الحقيقي المقصود، واسترجاع الخلفيات. وأكثر من هذا، فإن هذا الانشغال

يساعد في فهم روح الكاتب ونصّه ولغته.

٥ ـ الإقامة في البلد الناطق بلغة النص، والمعايشة اليومية لهذه اللغة، واستخدام مفرداتها كلاماً منطوقاً ومسموعاً، والاستعانة بأشخاص بالإضافة الى القواميس. مثال: «غولدن» وحدة نقدية ترجمها البعلبكي بكلمة «مارك»، وترجمها آخر بكلمة «دولار». هل أتى البعلبكي على كلمة «مارك» لأن كافكا كتب بالألمانية؟ وهل أتى المترجم الثاني على كلمة «دولار» لأن قاموساً ما يفسر كلمة «غولدن» بـ «دولار كندي»؟ أما هنا فقد علمت من ألماني ولد في براغ عام ١٩٢٠ ، وهاجر منها بعد الحرب العالمية الثانية الى ألمانيا، أن «غولدن» كانت الوحدة النقدية في براغ والامبراطورية النمساوية لغاية عام ١٩١٨(*).

٦ ـ قد يعطي المترجم لنفسه حرية، لا تكون من حقه، في إجراء بعض التعديلات، فيصحح للكاتب. وهذا لا يجوز. يجب احترام الكلمة، ليس بالمعنى العام فحسب، وإنما بمعنى المفردة الواحدة؛ بل واحترام النقطة والفاصلة.

٧ ـ والوقت الذي يمضيه مترجم في ترجمة كتاب ذو دلالة. (في مقابلة صحفية قال البعلبكي أنه ترجم نحو مئة كتاب).

٨ ـ وبعضهم يدّعي أن الدقة التامة ليست من صفات العرب التي تميّزهم عن غيرهم من الشعوب.

(*) جاء في الجملة الأولى من قصة **الحكم** أن جيورج بندمان **كان يجلس في حجرته في الطابق الأول**. أما في الترجمة العربية هنا (ص ١٩) فقد جاء: **الطابق الثاني**. إن البناء في أوروبا يتألف من طابق أرضي ثم طابق أول الخ. أي أن الطابق الأول يعادل الطابق الثاني في بناء عربي.

٩ ـ والبعلبكي يترك القارئ العربي أمام «حزورة»، فالمترجم لم يقدم بكلمة واحدة للكتاب أو الكاتب. وربما فعل خيراً! إذ أن الأسطر التسعة عشر التي كتبها على الغلاف الأخير تحوي عدة أخطاء كبيرة(*).

* * *

ورغم كل ذلك، فإن ترجمة البعلبكي هذه هي أفضل ترجمة عربية لنص من نصوص كافكا. بل إن نص «المسخ» هو النص العربي الوحيد الذي يستحق الذكر والنقد من نصوص كافكا في اللغة العربية.

لكنني، في النهاية، أريد أن أقول أن ترجمة نص **الانمساخ** في هذا المجلد هي، بالدرجة الأولى، ترجمة منير البعلبكي. وأنا نقلتها عنه حرفياً، وحافظت، خاصة على «روحها»؛ لكنني أجريت عليها بعض التصحيحات... التي تجاوز عددها المئات.

١٩٩٧ ا . و

(*) وكذلك من كل ما كتب ويكتب بالعربية عن كافكا وأدبه لا يوجد كتاب أو حتى مقال وحيد يعطي انطباعاً صحيحاً عن هذا الشاعر أو عن نص من نصوصه.

٢ ـ أمسية مع سامسا

في عام ١٩١٤ تلى كافكا قصة **الانمساخ** لدى صديقه ماكس برود. وعن ذلك كتب في يومياته: **سهرة جميلة عند ماكس. قرأت قصتي بسرعة جنونية.**

وفي تموز ١٩٢٤ ، بعد وفاة كافكا بشهر، كتب ماكس برود: «من أتيح له أن يستمع الى كافكا وهو يتلو من آثاره، في حلقة صغيرة، بحماس يأخذ بالنفس، وايقاع لن يبلغ مثل حيويته قط، كان يحس بشكل مباشر أيضاً رغبة الابداع الحقيقية الجامحة والولع الذي كان يقف وراء هذه الآثار».

بتاريخ ١٩٩٥/١/٩ حضرت أمسية أدبية قام أثناءها ممثل مسرحي بقراءة قصة **الانمساخ**. وكان ذلك في مسرح بلدة بادغودسبرغ التي يبلغ عدد سكانها نحو سبعين ألف نسمة (ادارياً هي جزء من مدينة بون).

قبل أيام قليلة من هذه الأمسية كانت صحيفة محلية صغيرة توزع في البلدة وحدها قد نشرت في باب «الأمسيات الثقافية» إعلاناً صغيراً جداً مؤلفاً من الكلمات التالية: «الاثنين ٩ كانون الثاني، الساعة ٢٠ ، ردهة مسرح الجيب، روبرت غالينوفسكي يقرأ **الانمساخ** لفرانز كافكا (الدخول مجاناً)».

في طريقي الى المسرح تساءلت وفكرت: «كتبت قصة **الانمساخ** في زمان ومكان آخرين، في دولة أخرى، في مجتمع آخر، في عصر آخر، في عام ١٩١٢ في مدينة براغ التابعة لامبراطورية النمسا والمجر. ما علاقة هذه القصة بالناس في بلدة بادغودسبرغ في المانيا في عام ١٩٩٥؟ من منهم قرأ هذه القصة؟ ولماذا قرأها؟ من يترك دفء منزله وشاشة التلفزيون ويتشجّم عناء السفر في ليلة شتاء ماطرة من أجل أن يسمع أحدهم يتلو هذه القصة على مسامعه؟ مجرد تلاوة وسماع فقط، دون مقدمات، دون شروحات، دون نقاش؟ (معروف أن مثل هذه الأمسية تقتصر على التلاوة). هل أكون المستمع الوحيد؟»

وصلت باكراً قليلاً، فوجدت نحو عشرين شخصاً في القاعة. أخذت مكاناً في الصف الأول علىآخر كرسي. وعندما دقت الساعة الثامنة كان عدد الحاضرين قد بلغ ما يقرب المائتين، نساء ورجالاً، افراداً وأزواجاً. تتراوح أعمارهم بين العشرين والستين عاماً.

وعندما بلغت الساعة الخامسة بعد الثامنة دخل ممثل شاب يرتدي ملابس يومية بسيطة، الى خشبةالقاعة، حيث كان قد وُضع طاولة بسيطة عليها قنينة ماء وكأس ومصباح مكتب. نزع الممثل معطفه ووضعه علىالكرسي، وتناول من جيبه نسخة من كتاب **الانمساخ**، ووضعها على الطاولة. توجه الى الحضور وقال: «أنا روبرت غالينوفسكي سأقرأ عليكم قصة **الانمساخ** لكافكا». وجلس، وبدأ التلاوة.

كانت تلاوة الصفحة الاولى تلاوة عادية لا تنبئ عن شيء غير عادي. لكن سرعان ما أصبحت التلاوة عملية تمثيل لا تختلف عن تمثيل دور على خشبةالمسرح. صحيح أن الممثل ظل جالساً طوال الوقت، لكنه استخدم وسائله الأخرى في التمثيل: حركات اليدين، تعابير الوجه، والصوت بشكل خاص.

وكنت قد زحزحت الكرسي الذي أجلس عليه بشكل أستطيع معه أن أدير رأسي الى الوراء دون عناء ودون لفت انتباه كبير. ومرات عديدة رحت أتجول بناظري في وجوه المستمعين، فلم ألاحظ سوى استغراقهم في الاستماع وكأنهم يحضرون مسرحية حقيقية.

وعندما انتهى الممثل من تلاوة القصة بكاملها دون أن يتجاوز كلمة واحدة، قال: «هذا هو الحال»، ونهض واقفاً، فاندلع تصفيق حاد طويل كما يجري بعد انتهاء مسرحية ناجحة.

وكان الناس متأثرين غاية التأثر. نظرت الى ساعتي فكانت قد بلغت التاسعة تماماً. أي أن قصة **الانمساخ** تُليَتْ بكاملها خلال خمس وخمسين دقيقة.

لا أظن أن أحداً من الحاضرين جاء الى هذه الأمسية دون أن يكون قد قرأ القصة سابقاً. لم يأت أحد إلا لأن القصة أثّرت في نفسه ذات مرة، فحضر الآن كي يزداد اعجابه بها.

بعد أن تلقى الممثل تصفيق الجمهور بعدة انحناءات، تناول معطفه، ونزل عن الخشبة، وخرج. لحقت به أمام القاعة وهو يرتدي معطفه. قلت له: «شكراً. كانت تلاوة رائعة. لقد استمعت إليك لأنني أقوم حالياً بترجمة **الانمساخ**. سرّ وسأل: «الى أي لغة؟» قلت: «الى العربية». فظننت أنني لحظت في عينيه نظرة اندهاش. اتسعت حدقتا عينيه وقال: «الموضوع واحد في العالم كله».

١٩٩٥ ا . و

٣ - رسالة قارىء

السيد المحترم،

لقد جعلتني تعيس القلب. ابتعت نسخة من قصتك الانمساخ وأهديتها الى ابنة عمي(*). لكنها لا تعرف تفسيراً للقصة.

ابنة عمي أعطتها الى أمها، وهذه أيضاً لا تعرف تفسيراً.

والأم أعطت الكتاب الى ابنة عم لي أخرى، وهذه أيضاً لا تعرف تفسيراً.

فكتبن لي. وطلبن أن أفسر القصة لهنّ، لأنني دكتور العائلة. لكنني في حيرة من أمري.

أيها السيد!

لقد تعاركت مع الروس في الخنادق طوال أشهر دون أن يرمش لي جفن. لكنني لن أطيق صبراً إذا ذهبت سمعتي الحسنة لدى بنات عمي الى الشيطان.

ما من أحد يستطيع مساعدتي غيرك. وينبغي عليك أن تساعدني؛ اذ

(*) كلمة Kusine الالمانية تعني: ابنة العم /العمة/ الخال/ الخالة (ا. و).

أنك أنت الذي أقحمتني في الورطة. إذاً قل لي من فضلك ماذا يمكن لابنة عمي أن تفهم من الانمساخ.

شارلوتّنبورغ في ١٠/٤/١٧ مع فائق الاحترام

المخلص د. سيغفريد فولف(*)

(*) هذه الرسالة أرسلها قارئ مجهول الى فرانز كافكا بتاريخ ١٠ نيسان ١٩١٧ .
في العامين ١٩٣٦ و١٩٣٧ قامت طالبة فرنسية تعدّ أطروحة دكتوراه بتقصّي بعض آثار كافكا في براغ، وقد حصلت من أقارب وأصدقاء كافكا على وثائق كثيرة، من بينها هذه الرسالة في صيغتها الأصلية، احتفظت بها حتى وفاتها في العام ١٩٩٢. وفي العام ١٩٩٤ ابتاع ارشيف الأدب الألماني في مارباخ هذه الوثائق.
وقد نشرت الرسالة المذكورة لأول مرة في كاتالوج معرض أقيم في العام ١٩٩٥ في جامعتي فوبرتال وبون تحت عنوان «فرانز كافكا: محطات حياته وكتابته».
ثم نشرت في صحيفة يومية بتاريخ ١٨/١/١٩٩٥ . (في حوزة المترجم صورة طبق الأصل عن الرسالة هدية من أرشيف مارباخ، وهي صورة مرقّمة تحمل رقم ٤٣).
هل أجاب كافكا على هذه الرسالة وفسر الانمساخ لهذا القارئ وقريباته؟ هل حلّ كافكا الألغاز كلها؟ على كل حال كان من المشوق للغاية معرفة كلمات كافكا التي كان من شأنه أن يصوغ بها استحالة التفسير.
إن اكتشافات مفاجئة تظل ممكنة إذاً. وهذا الأمل يخص أيضاً الجواب الذي قد يكون كافكا أعطاه لهذا القارئ المهتم.

٤ ـ مرحلتا الابداع الأولى والثانية

بتاريخ ٢٥ أيلول ١٩١٢ ، بعد يومين من كتابة قصة **الحكم**، بدأ كافكا كتابة الصيغة الثانية لروايته **المفقود**. وبتاريخ ١٧ تشرين الثاني انقطع عن الكتابة فيها. وانطلاقاً من ضرورة داخلية بدأ كتابة **الانمساخ**، هذه القصة التي أراد أن يكتبها دفعة واحدة مثلما فعل مع **الحكم**، لكنها طالت ولم تتركه طوال ثلاثة أسابيع. وفي ليلة السادس ـ السابع من كانون الأول ١٩١٢ أنهى كتابة **الانمساخ**. وإذ أراد أن يلقي بنفسه حالاً على الرواية، لم تتمّ له الكتابة **سوى قليلاً** وبشكل **متوسط جداً**. ولم يجد كافكا طريقه الى الكتابة الابداعية. لقد قطعت قصة **الانمساخ** تيار الكتابة الابداعي للرواية.

وفي نهاية كانون الثاني ١٩١٣ توقف العمل في **المفقود** بشكل كامل. وفشلت محاولات كافكا للعثور على حالات إبداع في كتابة قصص أخرى. لقد انتهت مرحلة الابداع الأولى لدى كافكا. وكانت المرحلة الأكثر ثراء وسعادة في حياته. وقد كتب فيها قصصه الثلاث الأولى: **الحكم، الوقاد، الانمساخ**.

وطوال عام ونصف العام لم يكتب كافكا شيئاً من آثاره.

بتاريخ ٢٨ تموز ١٩١٤ كتب كافكا في يومياته، وشعور من اليأس

يتملكه: **اذا لم أنقذ نفسي في عمل، هلكت**. وبعد يومين كتب نص **يوزف ك**، الذي يعتبر تمهيداً لرواية **المحاكمة**.

وفي منتصف آب أصبح لا ريب في قدرة كافكا على الكتابة الملهَمة، وأصبح لحياته معنى ومُسَوِّغاً. وعاش كافكا بين منتصف آب وتشرين الثاني ١٩١٤ مرحلة إبداع ثانية كتب فيها القسم الأكبر من رواية **المحاكمة** وقصة **في مستعمرة العقاب** والفصل الأخير من رواية **المفقود**. وبين تشرين الثاني ١٩١٤ وكانون الثاني ١٩١٥ لم يعد يستطيع أن يكتب في **المحاكمة** سوى بمشقة. وفي كانون الثاني توقف نهائياً عن الكتابة في هذه الرواية.

وستكون **المحاكمة** هي الكتاب التالي في سلسلة «الآثار الكاملة» هذه بالعربية.

الصفحة الأولى من الإنمساخ بخط يد كافكا



الانمساخ: غلاف الطبعة الأولى - عام ١٩١٦

الكتاب الرابع

رسالة الى الوالد

الوالد الأعز،

سألتني مرة، مؤخراً، لماذا أدّعي أنني أخاف منك. ولم أعرف، كالعادة، أن أجيبك بشيء؛ من طرف بسبب هذا الخوف نفسه الذي أستشعره أمامك، ومن طرف لأن تعليل هذا الخوف يتطلب تفاصيل أكثر مما أستطيع أن أجمّعه الى حدّ ما في الكلام. وعندما أحاول هنا أن أجيبك كتابةً، فلن يكون الأمر إلا ناقصاً كل النقص، وذلك لأن الخوف ونتائجه يعيقني إزاءك في الكتابة أيضاً، ولأن حجم الموضوع يتجاوز ذاكرتي وعقلي كثيراً.

أما بالنسبة لك، فقد كانت المسألة تبدو دائماً في غاية البساطة، على الأقل عندما كنت تتحدث عن ذلك أمامي وأمام آخرين كثيرين دون أن تنتقيهم. وكان الأمر يبدو لك هكذا تقريباً: لقد عملتَ طوال حياتك بكدّ وجدّ، وضحيت بكل شيء من أجل أبنائك، ولا سيما من أجلي؛ وبالتالي فقد عشت أنا «حياة رغيدة»، وكان لدي الحرية الكاملة أن أتعلم ما أشاء، ولم يكن لديّ داعٍ يدعوني لأن أحمل هموم معيشة ومن ثم أية هموم إطلاقاً؛ ولم تكن لتطلب كلمة شكر أو عرفان بالجميل لقاء ذلك؛ إنك تعرف «امتنان الأبناء»، لكن على الأقل حركة ما تدلّ على ودّ، إشارة تنمّ عن تجاوب؛ وبدلاً عن ذلك كنتُ دائماً أتوارى عن ناظريك، وأنزوي في غرفتي، أنسلّ الى كتبي، الى أصدقاء مختلّين، الى أفكار متطرفة غريبة؛ ولم

أتحدث إليك بصراحة في يوم من الأيام، ولم آت إليك في الكنيس، ولم أزرك قط في مسبح فرانز، وغير ذلك أيضاً لم يكن لدي حس عائلي، ولم أهتم بمتجرك ومسائلك الأخرى، وألقيت المعمل على عاتقك، ثم تركتك، وكنت عوناً لأوتلا في عنادها، وفي حين أنني لا أحرك اصبعاً من أجلك (لا أجلب لك حتى تذكرة مسرح)، فإنني أعمل كل شيء من أجل غرباء. وإذا لخصت حكمك عليّ، فإنه يتضح أنك، صحيح، لا تتهمني بشرّ أو سلوك شائن فعلاً (ربما باستثناء نيتي الأخيرة بالزواج)، إنما تتهمني بالبرود والغرابة ونكران الجميل. بل إنك تتهمني على نحو كما لو كان الذنب ذنبي، كما لو كان في مقدوري أن أغيّر كل شيء بإدارة دفة مرة واحدة، في حين أنك لم تكن تحمل أدنى ذنب، اللهم إلا أنك كنت تترفق بي أكثر من اللازم.

وتصورك المألوف هذا لا أعتبره صحيحاً إلا بقدر ما أعتقد بأنك بريء كل البراءة من نشوء غربتنا. لكنني أنا ايضاً بريء كل البراءة مثلك. ولو كان في مقدوري أن أحملك علىالاعتراف بهذا، لكان من شأن الوضع أن يتغير: لما تهيأت مثلاً حياة جديدة، إذ أن كلاً منا قد أصبح متقدماً في السن أكثر من اللازم، وإنما نوع من السلام؛ لا توقف، وإنما تخفيف لاتهاماتك التي لا تنقطع.

ومن عجب أنه لديك حدس ما بما أريد قوله. فقد قلت لي مثلاً قبل فترة غير بعيدة: «لقد أحببتك دائماً، ولو لم أكن معك في الظاهر كما اعتاد الآباء الآخرون أن يكونوا مع أبنائهم، وذلك بالذات لأنني لا أستطيع أن أتظاهر مثل الآخرين». إنني، أيها الوالد، لم أشكّ مرة بطيبتك تجاهي، لكن هذه الملاحظة أعتبرها غير صحيحة. لا تستطيع أن تتظاهر، هذا صحيح، لكن الادعاء القائم على هذا السبب وحده، بأن الآباء الآخرين إنما

يتظاهرون، هو إما أن يكون مجرد مكابرة لا حاجة لمناقشتها، أو أن يكون - وهذه هي حقيقة الأمر كما أرى - تعبيراً خفياً عن أن شيئاً ما بيننا ليس على ما يرام، وأنك شاركت في حدوث هذا الوضع، لكن دون ذنب. وإذا كنت تعني هذا فعلاً، فإننا متفقان.

ولا أقول طبعاً إنني لم أصبح ما أصبحته إلا بتأثيرك. سيكون هذا قولاً مبالغاً فيه للغاية (ولو كنت أميل الى هذه المبالغة). ومن الممكن جداً إنني، حتى لو كان من شأني أن أترعرع بعيداً كل البعد عن تأثيرك، لما كان في مقدوري أن أصبح إنساناً يستجيب له قلبك. مع ذلك كنت خليقاً أن أصبح على الأرجح إنساناً ضعيفاً، متخوّفاً، متردداً، مضطرباً، لا روبرت كافكا ولا كارل هرمان، ولكن إنساناً آخر غير الإنسان الذي أنا هو فعلاً؛ وكان خليقاً بنا أن نتحمّل بعضنا بعضاً بشكل رائع. كنتُ خليقاً أن أكون سعيداً لو استطعت أن أتخذك صديقاً، رئيساً، خالاً، جدّاً، لا بل (وإن كان هذا بتردد أكثر) حمواً. لكنك بالذات كوالد كنتَ أقوى من اللازم بالنسبة لي، ولا سيما أن أخويّ توفيا وهما صغيران، ولم تأت اخواتي إلا بعد فترة طويلة، فتوجّب عليّ إذاً أن أكون صلب العود وأتحمّل الدفعة الأولى وحدي كلية، وهنا كنت ضعيفاً كل الضعف.

قارن بيننا: أنا، إذا عبّرت عن نفسي بكل إيجاز، ابن من آل لوفي مع خلفية كافكاوية ما، لكن ابن لا تحركه إرادة حياة وأعمال وفتوحات كافكاوية، وإنما تحركه شوكة لوفية تعمل باتجاه آخر بخفاء وتهيّب أكثر، وغالباً ما تتوقف. أما أنت فإنك كافكا حقيقي تتميز بالبأس، والصحة، والشهية، وقوة الصوت، وموهبة الخطابة، والرضى عن النفس، والتفوق، والمثابرة، وسرعة البديهة، والفراسة، وشيء من السخاء، وطبعاً مع كل ما يتبع هذه المزايا من ضعف وأخطاء تدفعك إليها جبلّتك وأحياناً حدّتك.

وربما لستَ كافكا كاملاً في نظرتك الى الحياة عامة، بقدر ما أستطيع مقارنتك بعمّي فيليب أو لودفيغ أو هاينريش. وهذا يدعو للاستغراب، وهنا أيضاً لا أرى بوضوح كامل. فقد كانوا جميعاً أكثر مرحاً منك وفرحاً، أقل تكلفاً وأقل حملاً للهموم وأقل صرامة منك. (في هذا ورثتُ الكثير منك، وقمت بإدارة الإرث بشكل أفضل من اللازم، لكن دون أن أملك في طبيعتي القوى المعادلة كما تملكها أنت). غير أنك من طرف آخر أيضاً عشت في هذا المجال حالات مختلفة. وربما كنت أكثر مرحاً، قبل أن يخيّب الأبناء أملك، ولا سيما أنا، ويثقلون عليك في البيت (كنت تتغير عندما يأتي غرباء)، وربما أصبحت الآن أيضاً أكثر مرحاً، إذ أصبح الأحفاد والصهر يمنحونك ذلك الدفء الذي لم يستطع الأبناء أن يمنحوه لك، ربما باستثناء فالي.

وعلى كل حال، كان كل منا يختلف عن الآخر، وفي هذا الاختلاف كان كل منا تهديداً للآخر، حتى إذا أراد المرء أن يقدّر سلفاً، مثلي، كيف سيتصرف الطفل المتكوّن ببطء، وأنت الرجل الجاهز، مع بعضهما بعضاً، كان من شأنه أن يفترض أنك سوف تسحقني حتى لا يبقى مني شيء. وهذا لم يحدث، إذ لا يمكن تقدير الحيّ، لكن قد يكون حدث ما هو أكثر سوءاً. غير أنني أرجوك دائماً ألّا تنسى أنني لا أعتقد أبداً وبأي حال من الأحوال بوجود أي ذنب من طرفك. لقد أثّرت فيّ كما كان عليك أن تؤثر، لكن عليك أن تكفّ عن اعتبار وقوعي تحت هذا التأثير خبثاً خاصاً من طرفي.

كنتُ طفلاً شديد الخوف؛ ورغم ذلك كنت ولا شك عنيداً أيضاً مثلما يكون الأطفال؛ ويقيناً كانت والدتي تدلّلني أيضاً، لكنني لا أستطيع أن أعتقد أنني كنتُ صعب الانقياد بشكل خاص، لا أستطيع أن أعتقد أن

كلمة لطيفة، لمسة يد، نظرة طيبة لا تقدر أن تطلب مني كل ما يريده المرء. انك في الحقيقة لإنسان طيب وليّن الجانب (ما يلي لن يناقض هذا. فأنا لا أتحدث إلا عن المظهر الذي أثّرت فيه على الطفل)، لكن ليس كل طفل يملك الجلَد والجسارة على البحث حتى يصل الى الطيبة. وأنت لا تستطيع أن تعامل طفلاً إلا كما طُبعت نفسك، بقوة وصخب وحدّة. وفي هذه الحالة بدا لك، فوق ذلك، ملائماً كل الملاءمة، لأنك كنت تريد مني أن أنشأ فتى قوياً باسلاً.

وطبعاً ليس في مقدوري اليوم أن أصف بطريقة مباشرة وسائل تربيتك لي في السنوات الأولى من عمري، لكنني أستطيع أن أتصورها على وجه التقريب استنتاجاً من السنوات اللاحقة ومن طريقة معاملتك لفيليكس. ومما يدخل في الاعتبار ويزيد حدة الموضوع، أنك كنت آنذاك أصغر سناً، لذا كنت أكثر نشاطاً وجموحاً، كنت طبيعياً أكثر، كنت ما زلت خليّ البال أكثر مما أنت اليوم، وأنك كنت بالإضافة الى ذلك مرتبطاً بالمتجر لا تقدر أن تريني نفسك بالكاد مرة في اليوم، ولذا كان تأثيرك عليّ أكثر عمقاً، ولم يضمحل هذا التأثير قط ليتحوّل الى تعوّد.

ولا أذكر بشكل مباشر إلا واقعة واحدة من السنوات الأولى. وربما تذكرها أنت أيضاً. كنت أبكي ذات مرة في الليل أستعطف وأستعطف جرعة ماء، ليس عطشاً بالتأكيد، وإنما على الأرجح كي أثير ازعاجاً من طرف وأتسلّى من طرف آخر. وإذ لم تنفع عدة تهديدات شديدة أخذتني من السرير، وحملتني الى الشرفة، وتركتني هناك وحيداً أمام الباب المغلق فترة وجيزة وأنا أرتدي القميص الداخلي. لا أريد أن أقول أن هذا كان خطأً، فربما لم يكن بالإمكان فعلاً الوصول آنذاك الى أن يسود الهدوء في الليل بطريقة أخرى، لكنني أريد بهذا أن أحدد خصائص أساليب تربيتك

وتأثيرها عليّ. لقد أصبحت آنذاك مطيعاً بعد ذلك، لكنني أصبت بخلل داخلي. وطبقاً لطبيعتي لم أستطع أن أربط البتة ربطاً صحيحاً بين توسّلي البديهي للحصول على الماء وبين حملي الى الخارج بتلك الطريقة المرعبة للغاية. وحتى بعد سنوات كنت ما زلت أعاني من التصور المؤلم بأنه يمكن للرجل العملاق، والدي، الذي هو السلطة العليا، أن يأتي بلا سبب تقريباً، ويحملني من فراشي، ويضعني على الشرفة، وأن أكون إذاً مثل هذا اللاشيء بالنسبة له.

لم يكن هذا، آنذاك، سوى مجرد بداية، لكن هذا الشعور باللاشيئية الذي كان غالباً ما يسيطر عليّ (والذي هو أيضاً ـ لكن من وجهة نظر أخرى ـ شعور نبيل ومثمر)، نشأ في الغالب من تأثيرك. كان يعوزني قدر يسير من التشجيع، قدر من الودّ، ترك طريقي مفتوحاً بعض الشيء؛ لكنك بدلاً عن ذلك سددته أمامي، عن حسن قصد طبعاً، كي أسير على طريق آخر. لكنني لم أكن صالحاً لذلك. فمثلاً كنت تشجعني عندما كنت أنجح في تأدية تحية عسكرية وأسير في خطوة عسكرية، لكنني لم أكن جندياً من جنود المستقبل؛ أو كنت تشجعني عندما كنت أتمكن من تناول الطعام بشهية، ولا سيما عندما كنت أستطيع أن أشرب كأساً من الجعة أيضاً، أو عندما كنت أقدر على ترديد أغان غير مفهومة أو لغو أقوالك المأثورة المفضّلة؛ لكن لا شيء من هذا كان يخص مستقبلي. وإنه لأمر ذو دلالة أنك اليوم أيضاً لا تشجعني حقاً في شيء إلا إذا كان يمسّك نفسك، يتعلق بشعورك بنفسك، هذا الشعور الذي أجرحه (برغبتي بالزواج مثلاً) أو الذي يُجرح فيّ (عندما تشتمني بيبا مثلاً). هنا أشجّع وأذكّر بقيمتي ويُشار إليّ بالصلات التي يحق لي إقامتها، وبيبا تدان إدانة كاملة. ولكن بغض النظر عن أن تشجيعاً ما لا سبيل له تقريباً إليّ في سنّي الحالي، كيف يمكنه أيضاً

أن يساعدني، إذا كان لا يأتي إلا عندما لا يكون الموضوع يتعلق بي بالدرجة الأولى.

آنذاك وفي كل مكان آنذاك كنت بحاجة الى تشجيع. فقد كان كاهلي مثقلاً لمجرد جسديتك. وأذكر على سبيل المثال كيف كنا في الغالب ننزع ملابسنا سوية في كشك تغيير الملابس في المسبح. أنا هزيل، ضعيف، نحيل، وأنت قوي، كبير، عريض. ومنذ دخولنا الكشك كنت أبدو لنفسي في حالة يرثى لها... ليس أمامك فحسب، وإنما أمام العالم كله، إذ كنتَ بالنسبة لي مقياس كل الأشياء. ولكن عندما كنا نخرج من الكشك الى أمام الناس، أنا متعلق بيدك، هيكل عظمي صغير، أسير مرتبكاً بقدمين عاريتين على الألواح، خائف من الماء، عاجز عن تقليد حركاتك في السباحة، هذه الحركات التي كنت دائماً تمثلها لي عن حسن قصد، لكنها في الواقع كانت تخجلني أعمق الخجل، فكنت أشعر باليأس. وفي مثل تلك اللحظات كانت جميع تجاربي السيئة في كل المجالات تتوافق مع بعضها بعضاً بشكل بديع. وأكثر ما كان يريحني هو عندما كنت أحياناً تنزع ملابسك قبلي، وأبقى في الكشك وحدي، وأستطيع تأخير عار الظهور أمام الناس حتى تأتي أخيراً باحثاً عني وتسوقني من الكشك. وكنت شاكراً لك كونك كنت تبدو أنك لا تلاحظ متاعبي. كما أنني كنت فخوراً بجسم والدي. وللمناسبة، فإن هذا الفرق بيننا ما زال قائماً حتى اليوم بشكل مماثل.

وهذا طابق تسلطك الفكري. كنت ارتقيت بمقدرتك الشخصية وحدها، وتبعاً لذلك أصبحت تثق برأيك ثقة غير محدودة. ولم يكن هذا باهراً بالنسبة لي كطفل مثل ما كان في ما بعد بالنسبة للفتى اليافع. كنت تحكم العالم وأنت تجلس في كرسيّك ذي المسند. رأيك كان صحيحاً،

وكل رأي آخر كان رأياً سخيفاً، غريباً، مجنوناً، شاذاً. وكانت ثقتك بنفسك كبيرة الى درجة أنه لم يكن عليك أن تكون منطقياً مع نفسك، ومع هذا لم تكن لتنقطع عن امتلاك الحق الى جانبك. وكان يحدث أيضاً ألاّ يكون لديك رأي في أمر من الأمور، ومن ثم ترى أن سائر الآراء التي كانت ممكنة في هذا الأمر خاطئة بلا استثناء. فقد كان في مقدورك مثلاً أن تشتم التشيكيين، ثم تشتم الألمان، ثم اليهود، ولكن ليس انتقاء فحسب، وإنما من كل ناحية؛ وفي النهاية لم يبق أحد غيرك. وبالنسبة لي أصبحت تتصف بالغموض الذي يحيط بجميع الطغاة الذين يقوم حقهم على شخصهم وليس على التفكير. على الأقل، هكذا بدا لي الأمر.

وفعلاً كان الحق لك إزائي في الغالب بشكل يدعو للاستغراب، وكان هذا أمراً بديهياً في الحديث، إذ كان من النادر أن ندخل في حديث، كما كان بديهياً في الواقع. غير أن هذا أيضاً لم يكن شيئاً غير قابل للإدراك بشكل خاص. فقد كنتُ أقف بكل تفكيري تحت ضغطك الثقيل، حتى بتفكيري الذي لا يتفق مع تفكيرك، وخاصة بتفكيري هذا. وكانت جميع هذه الأفكار المستقلة عنك ظاهرياً، مثقلة منذ البداية بحكمك المستبدّ. واحتمال هذا حتى تنفيذ الفكرة بشكل كامل ومستمر كان أمراً مستحيلاً تقريباً. وأنا لا أتحدث هنا عن أية أفكار عظيمة، وإنما عن كل عمل صغير من زمن الطفولة. عندما كنت أسعد بأمر ما يملك عليّ نفسي، فآتي الى البيت وأتحدث عنه، فلا يكون الجواب إلا تنهيدة ساخرة، أو هزة رأس، أو نقر بالأصبع على الطاولة وقولك بازدراء تعبيراً مثل «شاهدت أيضاً شيئاً أجمل»، أو «قلت لنفسي ليت لي مثل همومك»، أو «ليس رأسي هادئاً هكذا!»، أو «اشتري به شيئاً لنفسك»، أو «هذا حدثٌ أيضاً!» وطبعاً لم يكن في مقدور المرء أن يطلب منك تحمّساً لكل صغيرة من صغائر الأولاد وأنت تعيش في همّ وعناء. لكن هذا لم يكن الموضوع. وإنما الموضوع كان

بالأحرى أنه كان لا بدّ لك دائماً ومبدئياً، أن تجلب للطفل مثل هذه الخيبات بحكم طبيعتك المختلفة، وأن يزداد هذا الاختلاف باستمرار مع تراكم المواد، بحيث أنه كان يؤكد نفسه أخيراً بحكم العادة حتى عندما كنت ترى ذات مرة الرأي نفسه الذي أراه، وأن خيبات الطفل هذه لم تكن خيبات الحياة العادية، وإنما كانت تصيب في الصميم، لأن الموضوع كان يتعلق بشخصك الذي يقاس به كل شيء. الجرأة أو العزم أو الثقة أو الفرح بشيء ما لم يكن ليستمر الى النهاية إذا كنت تعارض، أو حتى إذا أمكن مجرد افتراض معارضتك؛ وهذا الافتراض كان قائماً لدى كل ما أفعله تقريباً.

وكان هذا ينطبق على الأفكار كما ينطبق على الناس. كان يكفي أن أبدي بعض الاهتمام بإنسان ما ـ ومن جرّاء طبعي لم يكن هذا ليحدث غالباًـ، حتى تتدخل بشدة، دون مراعاة لمشاعري ودون احترام لحكمي، وتروح تكيل الشتائم والافتراءات والإهانات. وكان على أناس أبرياء براءة الأطفال، أن يكفّروا عن هذا، كالممثل اليديشي لوفي على سبيل المثال. فبدون أن تعرفه، قارنته بطريقة مخيفة كنتُ قد نسيتها، قارنته بحشرة. وبالنسبة للناس الذين كنت أودّهم، كنتَ تبادر في الغالب الى قولك المأثور عن الكلاب والبراغيث. وهنا أتذكر الممثل بشكل خاص لأنني دوّنت لنفسي أقوالك عنه آنذاك بالملاحظة التالية: «هكذا يتحدث أبي عن صديقي (الذي لا يعرفه أبداً)، لا لسبب إلا لأنه صديقي. وسوف أواجهه بهذا دائماً، عندما سيتهمني بنقصان حب الأبناء للآباء ونقصان العرفان بالجميل». ولم أستطع أبداً أن أفهم انعدام إحساسك كلية إزاء ما كنت تسبّبه لي بكلماتك وأحكامك من ألم وعار. كان الأمر كأنك لا تدري شيئاً عن سيطرتك. وأنا أيضاً أزعجتك بلا ريب غالباً بكلمات لكنني كنت دائماً أعرف الأمر، وكان يؤلمني، لكن لم أكن أستطيع أن أتمالك نفسي

وأحجم عن النطق بالكلمة، كنت أشعر بالندم وأنا أقول الكلمة. لكنك أنت كنت تضرب بكلماتك بسهولة ويسر ولا مبالاة، لم يكن أحد ليؤسفك، ليس أثناء الكلام وليس بعده؛ كنت أمامك أعزل لا حول ولا قوة لي.

ولكن هكذا كانت تربيتك كلها. وأظن أنك تملك موهبة في التربية. ولا شك أنه كان في ميسورك أن تفيد إنساناً من نوعك بتربيتك له؛ كان من شأنه أن يدرك رجاحة ما تقوله له، ولا يهتم بشيء آخر، وينفذ بكل هدوء ما يطلب منه. لكن بالنسبة لي كطفل، فقد كان كل ما كنت تصرخ به لي وصية نزلت من السماء، وأنا لم أنس هذه الوصية يوماً، بل ظلت أهم وسيلة لي في حكمي على العالم، وقبل كل شيء في حكمي عليك. وهنا كنتَ فاشلاً، كل الفشل. وإذ كنت في طفولتي ألتقي معك أكثر ما ألتقي على مائدة الطعام، فإن دروسك كانت في معظمها دروساً في آداب المائدة. ما كان يوضع على المائدة كان يجب أن يؤكل. وما كان يجوز الحديث على جودة الطعام. لكنك أنت كنت غالباً ما تجد الطعام غير صالح للأكل، وتسميّه «العلف»، وتقول أن «البهيمة» (الطبّاخة) أفسدته. ولأنك ـ تبعاً لجوعك الشديد ولعك الخاص ـ كنت تأكل كل شيء ساخناً وبسرعة وبلقمات كبيرة، كان على الطفل أن يسرع ويتلقى التحذيرات بلا انقطاع: «كُل أولاً ثم تحدث» أو «بسرعة بسرعة بسرعة» أو «انظر! لقد أتيتُ على طعامي منذ فترة طويلة». العظام لا يجوز لأحد أن يقرقشها. أما أنت فنعم. الخلّ لا يجوز لأحد أن يرتشفه. أما أنت فنعم. كان المهمّ تقطيع الخبز بشكل مستوٍ. لكن أنّك كنت تقطّعه بسكين تبلّلها الصلصة، فهذا كان سيّان. وكان علينا أن نحترس من عدم سقوط بقايا طعام على الأرض، لكن تحتك كانت معظم البقايا. على المائدة لا يجوز الانشغال بغير الطعام، لكن أنت كنت تنظف وتقطع أظافرك، تبري أقلام الرصاص وتنظف أذنيك

بنكّاشة الأسنان. رجاء، أيها الوالد، افهمني بشكل صحيح. كان من شأن هذه الأمور أن تكون بحد ذاتها تفاصيل لا أهمية لها على الإطلاق، ولم تثقل على نفسي إلا لكونك أنك، وأنت الإنسان القدوة بالنسبة لي، لم تكن نفسك لتحافظ على الوصايا التي فرضتها عليّ. وبهذا أصبح العالم بالنسبة لي مقسّماً الى ثلاثة عوالم. في العالم الأول كنت، أنا العبد، أعيش تحت قوانين وضعت لي وحدي، ولم أتمكن أبداً، فوق هذا، من الاستجابة لها كلية، ولا أدري لماذا. والعالم الثاني كان بعيداً عن عالمي بعداً لا نهائياً، وكنت أنت تعيش فيه مشغولاً بالحكومة وإصدار الأوامر وبالغضب بسبب عدم الامتثال لهذه الأوامر. والعالم الثالث حيث كان يعيش بقية الناس سعداء بعيدين عن الأوامر وطاعتها. لقد كنتُ في عار على الدوام. فإما كنت أطيع أوامرك، وهذا كان عاراً، إذ لم تكن هذه الأوامر تنطبق إلا عليّ؛ وإما كنت معانداً، وهذا أيضاً كان عاراً، إذ كيف كان يمكنني أن أكون معانداً إزاءك، أو لم يكن في مقدوري أن أستجيب لأنني لم أكن أملك قوتك مثلاً ولا شهيتك ولا مهارتك، ورغم ذلك كنت تطلب هذا مني كشيء بديهي؛ وكان هذا هو العار الأكبر حقاً. لم تكن تأملات الطفل هي التي تتحرك على هذا النحو، وإنما مشاعره.

وقد يتوضح وضعي آنذاك عندما أقارنه بوضع فيليكس. إنك تعامله بطريقة مماثلة، بل إنك تستخدم ضده أسلوب تربية رهيباً بشكل خاص، بألاّ تكتفي، عندما يعمل أثناء تناول الطعام شيئاً غير نظيف حسب رأيك، بالقول، كما كنت تفعل معي آنذاك: «إنك خنزير كبير»، بل تضيف قائلاً: «ابن هرمان حقيقي» أو «تماماً مثل والدك». وربما لا يعود هذا ـ ولا يمكن القول أكثر من ربما ـ على فيليكس إلا بضرر عارض حقاً، إذ أنك لست بالنسبة له إلا جدّاً، وإن كنت جدّاً مهمّاً، لكنك لست كل شيء كما كنت بالنسبة لي. وبالإضافة الى ذلك، فإن فيليكس ذو طبع هادئ، طبع

رجولي الى حد ما منذ الآن، وقد يمكن إثارة الذهول في نفسه بصوت جهوري، لكن لا يمكن السيطرة عليه على الدوام، ثم أنه لا يكون معك إلا في حالات نادرة نسبياً، كما أنه يقع تحت تأثيرات أخرى، وأنت تمثل بالنسبة له بالأحرى شيئاً طريفاً لطيفاً يستطيع أن يختار منه ما يرغب أن يأخذه. أما بالنسبة لي، فلم تكن شيئاً طريفاً، ولم يكن في ميسوري أن أنتقي، بل كان عليّ أن آخذ كل شيء.

بل ودون أن يكون في مقدوري أن أعترض على ذلك، إذ ليس باستطاعتك، منذ البداية، أن تتحدث بهدوء عن موضوع لا توافق عليه أو لم يأت منك؛ فطبعك الاستبدادي لا يسمح بهذا. وفي الأعوام الأخيرة أصبحت تعلل ذلك بعصبيتك القلبية، لكنني لا أعرف أنك كنت على نحو آخر بشكل جوهري في أي وقت كان؛ وتوتر أعصابك هو، على أكثر تقدير، وسيلة لممارسة التسلط بصرامة أكثر، لأن التفكير بالتوتر لا بدّ وأن يخنق آخر اعتراض في نفس الشخص الآخر. وطبعاً ليس هذا لوماً، بل هو مجرد إثبات حقيقة. من عادتك أن تقول: «لا يمكن للمرء أن يتحدث معها، فهي تقفز الى وجهه على الفور»، لكنها في الواقع لا تقفز أصلاً؛ وإنما أنت تخلط بين الموضوع والشخص؛ فالموضوع هو الذي يقفز الى وجهك، وأنت تحسمه حالاً دون الاستماع الى الشخص، وما يعرض فيما بعد لا يمكنه أن يقنعك أبداً، وإنما أن يستفزّك فحسب. وهنا لا يسمع المرء منك سوى: «افعل ما تشاء، أنت حر، راشد؛ لا ينبغي عليّ أن أقدم لك نصائح». وكل هذا بلهجة غضب مبحوحة مخيفة ولهجة إدانة كاملة لا أرتجف أمامها اليوم أقل من ايام الطفولة إلا لأن شعور الطفل بالذنب قد حلّ محله إدراك عجزنا كلينا.

وقد أدت استحالة المعاشرة الهادئة الى نتيجة أخرى طبيعية جداً في

الحقيقة: لقد نسيت الكلام. صحيح أنه لم يكن من شأني أن أصبح خطيباً بارعاً لو أتيحت لي ظروف أخرى، لكنني كنت سأملك ناصية لغة البشر العادية. بيد أنك منعتني عن الكلمة منذ وقت باكر. ان تهديدك: «لا كلمة اعتراض!» ويدك المرفوعة يرافقانني منذ البدء. وإن كنتَ خطيباً ممتازاً حالما يتعلق الموضوع بأمورك، فقد أخذت عنك طريقة حديث ملعثمة. وهذا أيضاً وجدتّه كثيراً، وأخيراً صمتُّ، ربما عناداً في البدء، ثم لأنه لم يكن في ميسوري أن أفكر أو أن أتحدث أمامك. ولأنك كنت مربي الحقيقي، فقد ترك هذا أثره في كل مكان في حياتي. وإنه لخطأ عجيب كلية عندما تعتقد أنني لم أذعن لك أبداً. «دائماً ضد» لم يكن فعلاً مبدئي في الحياة إزاءك، كما تعتقد وكما تلومني. بل على العكس: لو تبعتك أقل مما فعلت، لكان من شأنك يقيناً أن تكون راضياً عني أكثر. لكن سائر إجراءاتك التربوية أصابت أهدافها بدقة. ولم أتجنب أي مسكة يد، وأنا، كما أنا، (بغض النظر عن الظروف الأساسية وتأثيرات الحياة طبعاً) نتيجة تربيتك لي وطاعتي لك. وأنَّ هذه النتيجة تثير خجلك رغم ذلك، وأنَّك ترفض، عن غير وعي، الاعتراف بها كنتيجة تربيتك لي، إنما يعود الى أن يدك وطبيعتي كانتا غريبتين عن بعضهما بعضاً. كنت تقول: «لا كلمة اعتراض!» وتقصد بذلك إسكات القوى المضادة فيّ غير المريحة بالنسبة لك، لكن هذا التأثير كان بالنسبة لي قوياً للغاية، فخضعت له كل الخضوع، وصمتُّ كلية، تواريت عن الأنظار، ولم أجرؤ على الحركة إلا عندما أكون قد ابتعدت عنك درجة لا تصل إليها سلطتك وبشكل مباشر على الأقل. لكنك أنت وقفت أمام ذلك، وبدا لك كل شيء «ضد»، في حين أنه لم يكن سوى نتيجة بديهية لقوتك وضعفي.

وكانت وسائطك الكلامية في التربية، هذه الوسائط ذات التأثير البعيد

والتي لم تخطئ أهدافها ابداً، تجاهي على الأقل، هي: التقريع والتهديد والتهكم والضحك الشامت والتظّلم، على ما في هذا من غرابة.

لا أذكر أنك وجهت لي كلمة نابية مباشرة وبشتائم صريحة. لكن هذا لم يكن ضرورياً، وكان لديك وسائل أخرى كثيرة، وأثناء الحديث في البيت وفي المتجر خاصة كانت الشتائم تتطاير حولي وتصبّ على رؤوس الآخرين بكميات هائلة تذهلني وأنا فتى صغير، ولم يكن لدي من سبب يدعوني ألا أسحبها على نفسي، إذ أن الناس الذين كنت تشتمهم لم يكونوا يقيناً أسوأ مني، وتبرّمك بهم لم يكن يقيناً أكبر من تبرّمك بي. وهنا أيضاً كانت مرة أخرى براءتك اللغز ومناعتك، فقد كنت تشتم دون أن ترى أي بأس في ذلك، بل إنك كنت تدين اللوم والتقريع لدى الآخرين وتمنعه.

وكنتَ تعزّز التقريع بالتهديد. وكنتُ أنا أيضاً المقصود بهذا. فمما كان يرعبني مثلاً قولك: «أمزّقك مثل سمكة»، رغم أنني كنت أعلم أن هذا لن يتبعه مكروه (غير أنني لم أكن أعرف هذا عندما كنت طفلاً)، لكنه كان يطابق تقريباً تصوراتي عن سلطتك، بأنك كنت خليقاً أن تفعل ذلك. ومما كان يثير الرعب أيضاً عندما كنت تدور صارخاً حول الطاولة لتمسك الطفل، دون أن تريد على ما يبدو أن تمسكه، لكنك تتظاهر بذلك، ثم تقوم الأم ظاهرياً بإنقاذه أخيراً. وهكذا كان يبدو للطفل أنه حافظ على حياته مرة أخرى بعفو منك، واستمر ينوء بها كهبة منك لا يستحقها. وفي هذا العداد تأتي التهديدات أيضاً التي كنت تطلقها بسبب عواقب الخروج على الطاعة. فعندما كنت أشرع في القيام بعمل لا يعجبك، وتهددني بالفشل والخيبة، كانت الرهبة أمام رأيك كبيرة بحيث أنه يصبح لا مردّ للإخفاق، ولو لم يقع هذا ربما إلا في وقت لاحق. كنت أفقد ثقتي بما أفعله. وكنت في ريبة من أمري وغير مستقر على حال. وكلما تقدم بي العمر زادت المواد

التي كنت تستطيع أن تواجهني بها كدليل على انعدام قيمتي. وشيئاً فشيئاً أصبحت على حق فعلاً من وجهة نظر معينة. ومرة أخرى أتحاشى الادعاء انني لم أصبح كما أنا إلا على يدك. لقد نمّيتَ ما كان، لكنك نمّيته كثيراً، لأنك كنت قوياً جداً إزائي واستخدمت كل قوتك في هذا.

وكنت تضع ثقة خاصة بالتربية عن طريق السخرية، كما أن هذه السخرية كانت أكثر ما يوافق تفوقك عليّ. كان التحذير يأخذ لديك، عادة، هذا الشكل: «ألا تستطيع أن تفعل هذا هكذا وهكذا؟ هل هذا كثير عليك؟ طبعاً ليس لديك وقت؟» وما شابه. وكل سؤال من أمثال هذه الأسئلة ترافقه ضحكة شامتة ووجه ارتسمت عليه علائم الشماتة. كان المرء يعاقَب نوعاً ما قبل أن يعلم أنه قد فعل شراً. ومما كان يثير الغيظ أيضاً تأنيباتك التي كنت تعاملني فيها كشخص ثالث، أي لا تراني جديراً حتى بتوجيه شرّ الكلام لي، حيث كنت تتحدث شكلياً الى الأم في حين كنت تقصدني، وأنا جالس معكما. فكنت تقول مثلاً: «لا يمكننا طبعاً أن نحصل على هذا من السيد الابن» وما شابه. (ووجد هذا لعبة مقابلة، حيث لم أكن أجرؤ مثلاً، وفيما بعد لم أعد أفكر بذلك بحكم العادة، على أن أسألك مباشرة بحضور الأم. فقد كان أقل خطر بالنسبة للطفل أن يستفهم عنك من الأم الجالسة الى جانبك. كنت أسأل الأم: «كيف حال الوالد؟» وبهذه الطريقة أتقي المفاجآت). وكان هناك طبعاً حالات أشعر فيها بكل الارتياح لأسوأ أنواع التهكم اللاذع، وذلك عندما كان يصيب شخصاً آخر، مثلاً إلّي التي كنت أجافيها طوال سنوات. كان عيداً من الشماتة بالنسبة لي عندما كنت تقول عنها على المائدة: «على مسافة عشرة أمتار من الطاولة تجلس البنت العريضة»، وعندما كنت تجلس على كرسيك كالح الوجه دون أدنى أثر من البشاشة أو المرح، وإنما محاولاً كعدو لدود أن تقلّدها بشكل مبالغ فيه في جلستها التي لا يستسيغها ذوقك بحال من الأحوال. كم

تكرر هذا وأمثاله، وكم كان قليلاً ما توصلت إليه في واقع الأمر من خلال ذلك. وأعتقد أن السبب يكمن في أن مدى الغضب والحنق لم يكونا يبدوان في تناسب صحيح مع المسألة نفسها. لم يكن لدينا شعور بأن مبعث الغضب هو هذا الحدث التافه، الجلوس بعيداً عن المائدة، وإنما أن الغضب كان موجوداً منذ البداية، ولم يتخذ هذه المسألة بالذات ذريعة لينفجر إلا عن طريق المصادفة، ولأن المرء كان على يقين من أنه يمكن إيجاد ذريعة مهما كانت الظروف، فإنه لم يحترس بصورة خاصة، كما أنه فقد إحساسه تحت التهديد المستمر؛ وبالتدريج أصبح المرء متأكداً تقريباً أنه لن يضرب. وأصبح المرء طفلاً متجهماً، ساهياً، غير مطيع، يفكر على الدوام بهروب، داخلي في الغالب. وهكذا كنتَ تعاني، وهكذا كنا نعاني. ومن ناحيتك كنتَ على صواب عندما كنت معتاداً على القول بحرارة، وأنت تعضّ على أسنانك، وتقرقر في الضحك بشكل أعطى الطفل لأول مرة تصورات جهنمية، كنت معتاداً على القول (مثلما قلت مؤخراً بسبب رسالة من استانبول): «يا لها من جماعة!».

ومما بدا أنه لا يتفق قط مع موقفك هذا من أبنائك هو عندما كنت تشتكي علناً، الأمر الذي كان يحدث غالباً. وأعترف أنه لم يكن لي إحساس بهذا عندما كنت طفلاً (أما فيما بعد فنعم)، ولم أفهم كيف كان يمكنك أن تتوقع أصلاً أن تجد عطفاً. لقد كنت عملاقاً (من كل وجه من الوجوه). ماذا كان يهمّك عطفنا أو حتى عوننا؟ كان ينبغي عليك، في الحقيقة، أن تستخف بذلك، كما كنت تستخفّ بنا غالباً. لذا لم أكن أصدق الشكاوى التي كنت تطلقها، وصرت أبحث عن أي مقصد خفي يكمن وراءها. ولم أفهم إلا فيما بعد أنك كنت فعلاً تعاني كثيراً بسبب أبنائك. آنذاك كان يمكن لهذه الشكاوى أن تلقى في ظل ظروف أخرى تفهماً من قبل الأطفال، تفهماً مخلصاً، غير متردد، وجاهزاً لكل عون؛

لكنها بدت لي، مرة أخرى، وسائط تربية وإذلال واضحة كل الوضوح، بحد ذاتها ليست وسائط شديدة جداً، لكنها ذات تأثير جانبي ضار هو أن الطفل اعتاد على ألاّ يأخذ مأخذ الجد الأشياء بالذات التي كان عليه أن يأخذها مأخذ الجد.

لكن من حسن الحظ كان هناك استثناءات أيضاً، في الغالب عندما كنت تعاني بصمت، ويتغلب الحب والطيبة بقوتهما على كل ما يعترض سبيلهما، ويتمكنان من القلب بصورة مباشرة. غير أن هذا كان نادراً، لكنه كان أمراً رائعاً، مثلاً عندما كنت أراك سابقاً في أيام الصيف القائظة، بعد طعام الغداء، وأنت تغفو قليلاً في المتجر، وقد وضعت مرفقيك على الطاولة؛ أو عندما كنت تأتي إلينا أيام الآحاد في مكان الاصطياف وأنت منهك؛ أو عندما كنت تمسك بصندوق الكتب وأنت تنتحب مرتجفاً أثناء مرض خطير أصاب الأم؛ أو عندما أتيت إليّ بخطوات خفيفة، في حجرة أوتلا أثناء مرضي الأخير، ووقفت على العتبة، ومددت عنقك فحسب كي تراني في السرير، ومراعاةً لم تحيي إلا باليد، في تلك الأوقات كان المرء يستلقي ويروح يبكي فرحاً، ويعود الآن الى البكاء وهو يكتب هذا.

كما أن لك ابتسامة جميلة بشكل خاص من النادر أن ترى، ابتسامة ارتياح وهدوء ورضى في وسعها أن تسعد من تعنيه كل السعادة. ولا أذكر أنني حظيت في طفولتي بهذه الابتسامة بشكل واضح، لكن من المفروض أن هذا قد حدث، إذ لماذا كان عليك أن تحرمني منها آنذاك، وأنا ما أزال أبدو لك بريئاً، وكنت أمَلَك الكبير. وفيما عدا ذلك فإن مثل هذه الانطباعات اللطيفة أيضاً لم تكن تفعل على مرّ الأيام شيئاً آخر سوى زيادة شعوري بالذنب وجعل العالم غير مفهوم لي أكثر.

وفضّلتُ أن أتمسك بالواقعي والدائم الباقي. وفقط لكي أثبت قليلاً

وجودي تجاهك، وبنوع من التشفي أيضاً من طرف آخر، شرعت في مراقبة صفات مضحكة صغيرة لاحظتها لديك، ورحت أجمعها وأبالغ فيها. كيف كنتَ مثلاً تدع نفسك تنبهر بسهولة بأشخاص ليسوا أعلى شأناً منك إلا في الظاهر، وتروح تتحدث دائماً عن أي مستشار قيصري أو من شابه (لكن من طرف آخر كان مثل هذا الأمر يؤلمني، لكونك ـ أنت والدي ـ تظن أنك بحاجة الى مثل هذه الشهادات التافهة على قيمتك، ولكونك تتباهى بهذه الشهادات). أو كنت أراقب ولعك بتعابير بذيئة تقولها بصوت عالٍ قدر الإمكان، وتضحك وكأنك قلت شيئاً بديعاً بصورة خاصة، في حين أن ما قلته لم يكن إلا مجرد قباحة صغيرة مبتذلة (غير أنه كان في الوقت نفسه تعبيراً عن حيويتك يثير الخجل في نفسي). وطبعاً كان يوجد كمية كبيرة من أمثال هذه الملاحظات المتنوعة، وكنتُ سعيداً بها، إذ كانت تعطيني سبباً للتهامس والمزاح؛ وكنت أنت تلاحظ الأمر أحياناً وتمتعض منه، وتعتبره خبثاً وقلة احترام. لكن صدقني، لم يكن الأمر بالنسبة لي سوى وسيلة لحفظ الذات، لكنها وسيلة غير صالحة. كانت فكاهات مثل الفكاهات التي يتناقلها الناس عن الآلهة والملوك، فكاهات لا يمكن ربطها بفائق الاحترام فحسب، وإنما هي جزء منه.

وأنت أيضاً حاولت نوعاً من الدفاع، طبقاً لوضعك المماثل إزائي. لقد اعتدت أن تشير كم هي أحوالي طيبة بشكل يفوق الحدّ، وكم أُحسِنَت معاملتي حقاً. هذا صحيح، لكنني لا أظن أن الأمر أفادني في ظل الظروف الموجودة فائدة جوهرية.

صحيح أن الأم كانت طيبة معي بشكل لاحدّ له، لكن بالنسبة لي كان لكل هذا علاقة بك، إذاً علاقة غير طيبة. كانت الأم تقوم، وهي لا تدري، بدور المطارِد في الصيد. ولو كان في مقدور تربيتك، في أي حالة

بعيدة الاحتمال، أن تضعني على قدميّ بأن تخلق فيّ عناداً أو نفوراً، أو حتى كرهاً، فإن الأم كانت تزيل هذا برفقها وكلامها العاقل (في فوضى الطفولة كانت مثال العقل بالنسبة لي) وشفاعتها؛ فأساق مرة ثانية الى حظيرتك التي كان من شأني، ربما، في ظروف أخرى أن أهرب منها، الأمر الذي كان سيعود عليك وعليّ بالنفع. أو أن الموضوع لم يكن ليصل الى توفيق حقيقي بيننا، وإنما كانت الأم تحميني منك خفية فقط، تعطيني شيئاً ما خفية، تسمح بشيء ما، فكنت أصبح أمامك المخلوق الذي يتجنب ضوء النهار، يخشى الناس خوفاً من اكتشافه لأنه يخفي شيئاً ما، الدجّال، الواعي للذنب، والذي بسبب ضآلة قيمته لا يستطيع أن يصل حتى الى ما يعتبره حقاً له إلا بطرق ملتوية. وطبعاً تعودت بعد ذلك على أن أبحث بهذه الطرق حتى عمّا هو، حسب رأيي، ليس من حقي. وكان هذا، مرة أخرى، تضخيماً للشعور بالذنب.

وصحيح أيضاً أنك قلّما ضربتني مرة ضرباً حقيقياً، لكن ما كان أكثر سوءاً بالنسبة لي هو صراخك، واحمرار وجهك، وفكّ حمالات السروال على عجل ووضعها جاهزة على مسند الكرسي. إن الأمر كأن المرء سيُشنق. إذا شُنق فعلاً، فهو ميت وكل شيء انتهى. لكن إذا كان ينبغي عليه أن يشهد جميع التحضيرات التي تتخذ من أجل شنقه، ولا يعلم عن العفو عنه إلا عندما يتدلى حبل المشنقة أمام وجهه، فإنه سيعاني من هذا الوضع طيلة حياته.

ومن هذه المرات الكثيرة، التي كنت أستحق فيها الضرب حسب رأيك الذي تبديه بوضوح، لكنني كنت أنجو من الضرب بصعوبة رأفةً منك، تجمّع فضلاً عن ذلك مرة أخرى مجرد شعور بالذنب كبير. ومن جميع النواحي ازداد ذنبي إزاءك دائماً أكثر.

كنت دائماً وأبداً تعيرني (وحدي أو أمام الآخرين ـ لم يكن لديك إحساس بإذلالي ـ وكانت شؤون أولادك علنية دائماً) بأنني أعيش، بفضل عملك، بوفرة وهدوء ودفء ودون أي عوز. إنني أفكر هنا بملاحظات لا بد أن تكون قد حفرت ما يشبه الأخاديد في دماغي، مثل: «لم يكن عمري يزيد عن سبع سنوات، عندما كان يجب عليّ أن أدور على القرى وأنا أدفع عربة اليد أمامي» . «كنا ننام جميعاً في غرفة واحدة» . «كنا سعداء عندما يكون لدينا بطاطا» . «طوال أعوام كان عندي جروح مفتوحة في الساقين بسبب نقص في الملابس الشتوية» . «عندما كنت فتى صغيراً كان عليّ أن أذهب الى الدكان في بيسك» . «من البيت لم أحصل على أي شيء، ولا حتى من الجيش، بل إنني كنت أرسل نقوداً الى البيت» . «لكن رغم ذلك، رغم ذلك... الوالدُ كان بالنسبة لي الوالدَ دائماً. من يعرف هذا اليوم! ماذا يعرف الأولاد؟ هذا لم يعانه أحد! هل من ابن يفهم اليوم هذا؟». كانت مثل هذه القصص خليقة أن تكون، في ظل ظروف أخرى، وسيلة تربية ممتازة، وأن تشجع وتقوّي لاجتياز المتاعب والنواقص التي كان الوالد قد عانى منها. لكنك لم تكن تريد هذا أبداً. فالوضع كان قد أصبح وضعاً آخر نتيجة مجهودك، ولم يعد هناك فرصة للتميّز بالطريقة التي كنت قد فعلت بها ذلك. كان ينبغي على المرء أن يخلق مثل هذه الفرصة بالقوة والانقلاب، كان ينبغي على المرء أن يتحرر من البيت ويخرج منه (لو كان المرء يملك القدرة على اتخاذ القرار والقوة على تنفيذه، ولو لم تعمل الأم من طرفها بكل الوسائل ضد ذلك). لكن كل هذا لم تكن تريده أبداً. كنت تصفه بأنه نكران جميل، غرابة اطوار، عقوق، خيانة، جنون. في حين كنت إذاً تغري، من طرف، بالمثال والحكاية وإثارة الخجل، كنت من طرف آخر تمنع بكل صرامة. وإلا كان من شأنك، مثلاً، بغض النظر عن الظروف الثانوية، أن تسرّ حقاً بمغامرة أوتلا في تسيراو. لقد أرادت أن تذهب الى

الريف الذي كنتَ قد أتيت منه، أرادت أن تعمل عملك وتتقشَّف تقشفك، ولم تشأ أن تتمتع بثمار عملك، كما كنت أنت أيضاً مستقلاً عن والدك. هل كانت هذه مقاصد رهيبة؟ بعيدة عن مثالك وتعليمك؟ حسناً، لقد أخفقت مقاصد أوتلا أخيراً في النتيجة، وربما كانت أوتلا قد حاولت تحقيق مقاصدها بشكل مضحك نوعاً ما وبضجيج كبير، ولم تراع والديها بشكل كاف. لكن هل كان هذا ذنبها وحدها، ولم يكن أيضاً ذنب الظروف وقبل كل شيء كونك قد أصبحت غريباً عنها كثيراً؟ هل كانت مثلاً غريبة عنك في المتجر أقل مما كانت فيما بعد في تسيراو؟ (كما أردت أن توهم نفسك بعد ذلك)؟ وهلاّ كان لديك القدرة بكل تأكيد (لو استطعت أن تحمل نفسك على فعل ذلك) على أن تصنع من هذه المغامرة خيراً كثيراً، وذلك بالتشجيع والمشورة والإشراف وحتى ربما بالسماح بها.

وعقب مثل هذه التجارب كنت تقول في مزاح لاذع أن أحوالنا طيبة أكثر من اللازم. لكن هذا المزاح ليس، الى حد ما، مزاحاً. إن ما اضطررت لانتزاعه بالكفاح حصلنا عليه من يدك، لكن الكفاح من أجل الحياة الخارجية الذي كان طريقه مفتوحاً لك منذ أول وهلة، والذي طبعاً لا نعفى منه نحن أيضاً، ينبغي علينا فيما بعد أن ننتزعه بقوة الأطفال ونحن في سن الرجولة. وأنا لا أقول أن وضعنا هو بالضرورة أسوأ مما كان عليه وضعك، لكن من الأرجح أن وضعنا هو بالأحرى معادل لوضعك (لكن دون أن نقارن الظروف الأساسية)، غير أن حظنا العاثر يكمن في أننا لا نستطيع أن نتباهى بعوزنا ولا أن نذلّ أحداً به، كما فعلت أنت بعوزك. كما أنني لا أنكر أنه كان من الممكن أن يكون من شأني التمتّع، بشكل صحيح حقاً، بثمار عملك العظيم الناجح، وأن أفيد من هذه الثمار وأستمر في العمل بها بما يسرّك؛ لكن غربتنا عن بعضنا بعضاً اعترضت سبيل ذلك. لقد استطعت أن أتمتع بما تعطيه، لكنني لم أفعل هذا إلا وأنا أشعر بالخجل والتعب

والضعف والذنب. لذا لم أستطع أن أكون شاكراً لك كل شيء إلا مثلما يكون شحاذ شاكراً، وليس بطريق الفعل.

وكانت النتيجة الظاهرية التالية لكل هذه التربية هي أنني أصبحت أتجنب كل ما يذكّر بك من قريب أو بعيد. وكان المتجر أول ما تجنّبته. كان خليقاً بهذا المتجر، المطل على الشارع، أن يبعث السرور في نفسي، وخاصة أيام الطفولة؛ فقد كانت الحياة تدبّ فيه، ويضاء مساء، وكان المرء يشاهد ويسمع كثيراً، ويساعد بين الفينة والأخرى، ويجيد، ويعجب بك قبل كل شيء، يعجب بمواهبك التجارية العظيمة، كيف كنت تبيع، وتعامل الناس، وتمازحهم، كيف كنت لا تكلّ ولا تملّ، وكيف كنت في حالات الشك تعرف القرار على الفور، وهكذا الى آخره؛ حتى الطريقة التي كنت تحزم فيها شيئاً أو تفتح بها صندوقاً كانت منظراً جديراً بالمشاهدة. والمجموع كله لم يكن أسوأ مدرسة أطفال. لكن إذ رحت تثير الخوف في نفسي شيئاً فشيئاً، وتصبح بالنسبة لي جزءاً من المتجر، والمتجر جزءاً منك، لم أعد أشعر بالراحة فيه. فبعض الأشياء التي كنت أسلّم بها في البداية، أصبحت تثير الألم والخجل في نفسي، ولا سيما طريقة معاملتك للعاملين في المتجر. لا أدري، ربما كانت هذه الطريقة تطبّق في معظم المحلات (في Assecuracioui Generali[*] مثلاً كانت مماثلة فعلاً. وهناك علّلت للمدير، دون أن يكون تعليلي مطابقاً للحقيقة كل المطابقة، لكن دون أن يكون كاذباً كلية، سبب استقالتي بأنني لا أستطيع أن أتحمل الشتائم حتى لو لم تكن موجهة إليّ مباشرة؛ لقد كنت من هذه الناحية حساساً بشكل مؤلم، وكنت قد جلبت هذه الحساسية معي من البيت)،

(*) فرع شركة تأمين إيطالية عمل فيها كافكا من تشرين الأول ١٩٠٧ لغاية حزيران ١٩٠٨ (ا . و).

غير أن المحلات الأخرى لم تكن تهمّني أيام الطفولة. أما أنت فقد كنت أسمعك وأراك تصرخ في المحل، وتشتم، وتثور ثائرتك كما كان لا يحدث في أي مكان آخر في العالم، حسب رأيي آنذاك. وليس الشتم فحسب، وإنما الظلم والعسف أيضا. كيف كنت مثلاً ترمي بضائع من على الطاولة بحركة قوية مفاجئة لأنك لا تريد أن تخلط بينها وبين غيرها ـ ولم يكن ليعذرك قليلاً سوى عجزك عن التحكم في غضبك ـ فيرفعها الصبيّ العامل. أو قولك المتكرر عن صبي يعمل لديك مصاب بمرض في رئته: «على هذا الكلب المريض أن يفطس». وكنت تسمّي العاملين لديك «أعداء يتقاضون أجوراً». وهذا ما كانوه، لكن قبل أن يصبحوا هكذا، بدوت لي أنك «عدوهم الذي يدفع لهم أجوراً». كما أنني تلقيت في متجرك الدرس الكبير بأنك كنت تستطيع أن تكون ظالماً. لم أكن خليقاً أن ألاحظ في بادئ الأمر أنك تظلمني نفسي، إذ كان قد تجمّع لديّ أكثر مما ينبغي من الشعور بالذنب، هذا الشعور كان يعطيك حقاً؛ لكن كان هناك ـ حسب رأيي كطفل، هذا الرأي جرى تصحيحه طبعاً فيما بعد بعض الشيء لكن ليس كثيراً ـ ناس غرباء يعملون لنا، ومع ذلك كانوا يعيشون في خوف دائم منك. وطبعاً كنت أبالغ هنا، وذلك لأنني كنت أفترض دون تردد أنك كنت تقع منهم موقعاً مريعاً مثلما تقع مني. ولو كان الأمر كذلك، لما كان في ميسورهم حقاً أن يعيشوا؛ لكن إذ كانوا كباراً يملكون في الغالب أعصاباً قوية، كانوا ينفضون الشتائم عن أنفسهم دون عناء، وفي النهاية كان الأمر يعود بالضرر عليك أكثر مما كان يعود عليهم. لكنه جعل المتجر بغيضاً عليّ، وبات يذكّرني أكثر من اللازم بعلاقتي بك: بغض النظر كلية عن مصلحتك كصاحب عمل وبغض النظر عن حبك للسيطرة، كنت بصفتك تاجراً متفوقاً كل التفوق على جميع أولئك الذين تعلموا لديك ذات يوم، بحيث أنه لم يكن في مقدور أي عمل من أعمالهم أن يرضيك؛

كما أنه كان لا بدّ لك أن تكون غير راضٍ مني الى مالا نهاية. لذا كنت أنتمي بالضرورة الى حزب العاملين، وهذا أيضاً لأنني، نتيجة الخوف، لم أفهم كيف يمكن للمرء أن يشتم غريباً، ولذا فقد أردت مصالحة العمّال، المغتاظين أشد الغيظ حسب رأيي، معك ومع أسرتنا، بطريقة ما، وذلك من أجل سلامتي أنا. وهنا لم يعد يكفي أن أتصرف تصرفاً عادياً مهذباً إزاء العمال، ولا حتى تصرفاً متواضعاً، بل كان عليّ أن أكون مستكيناً، لا ألقي التحية أولاً فحسب، وإنما أتجنب التحية المقابلة إن أمكن. ولو لحست، أنا الشخص ضئيل الشأن، أقدامهم من الأسفل، لما كان هذا خليقاً أن يكون تعويضاً لنقرك، أنت السيد، لهم من الأعلى. هذه العلاقة التي أقمتها هنا مع أخوة، تجاوز تأثيرها المتجر وامتد الى المستقبل (وكان هناك شيء مماثل لكنه ليس خطراً ولا عميق الأثر كما كان الحال لديّ، هو مثلاً حب أوتلا أيضاً لمعاشرة الناس الفقراء، مثل جلوسها مع الخادمات أو ما شابه، الأمر الذي كان يضايقك). وفي النهاية أصبحت أخاف تقريباً من المتجر، وعلى كل حال لم يعد الأمر من شأني منذ فترة طويلة، قبل أن أدخل الى المدرسة الثانوية وأُبعَد عن المتجر أكثر. كما أنه بدا لي صعب المنال بالنسبة لطاقاتي، إذ انه كان ـ كما كنت تقول ـ يستنفذ حتى طاقاتك. ومن ثم رحت تحاول (اليوم يبدو لي هذا مؤثراً ومخجلاً) أن تستخلص لنفسك بعض الحلاوة من نفوري من متجرك، رائعتك، هذا النفور الذي كان يؤلمك كل الألم، بأن رحت تدعي أنه ينقصني حسّ التجارة وأن رأسي مليء بأفكار سامية، وما شابه. وقد سرّت الأم طبعاً بهذا التفسير الذي اقتسرته لنفسك، وأنا أيضاً، في خيلائي وأشجاني، تركت نفسي أتأثر بهذا التفسير. لكن لو كانت «الأفكار السامية» وحدها فعلاً أو بصورة رئيسية هي التي صرفتني عن المتجر (الذي أصبحت الآن، لكن فقط الآن، أكرهه حقاً وصدقاً)، كان لا بدّ لها أن تعبّر عن نفسها على نحو آخر، ولا تدعني أعوم بهدوء وخوف

عبر المدرسة الثانوية ودراسة الحقوق حتى انتهى بي المطاف بصورة نهائية الى طاولة موظفين.

ولو أردت أن أهرب منك، فإنه كان ينبغي عليّ أن أهرب من الأسرة، حتى من الأم. صحيح أنه كان في مقدور المرء أن يجد لديها دائماً حماية، لكن فقط في علاقة معك. كانت تحبك وتخلص لك أكثر بكثير من أن تكون قادرة على أن تمثل على الدوام، في صراع الطفل، سلطة فكرية مستقلة. وللمناسبة، هذا هو شعور فطري صحيح لدى الطفل، إذ أن ارتباط الأم بك أصبح يزداد دائماً مع مرور السنين؛ وفي حين أنها، فيما يتعلق بنفسها، احتفظت دائماً باستقلاليتها بأصغر الحدود، بعذوبة ورقّة، ودون أن تغيظك قط اغاظة حقيقية، فإنها راحت، رغم ذلك، تتبنّى مع مرور الأعوام، أكثر فأكثر وبلا روية، وبالعاطفة أكثر مما يكون بالعقل، أحكامك واداناتك فيما يخص الأولاد، ولا سيما في حالة أوتلا، لكن هذه الحالة كانت حالة صعبة. ولا ريب أنه ينبغي على المرء أن يعي كم كان وضع الأم في الأسرة مؤلماً ومضنياً حتى النهاية، فقد كانت تجهد نفسها في المتجر وفي البيت، وكانت تشارك في معاناة كل مرض في الأسرة، لكن أوج كل هذا كان ما عانته في وضعها الوسط بيننا وبينك. لقد كنتَ دائماً محبّاً ومراعياً لها، لكن من هذه الناحية قلما كنت ترفق بها، مَثَلك في ذلك مَثَلنا. بلا مبالاة كنا نهوي عليها. أنت من طرفك ونحن من طرفنا. كان الأمر تحويل نظر، لم يفكر أحد بسوء، لم يفكر سوى بالكفاح الذي تخوضه معنا ونخوضه معك، ونفّسنا عن أنفسنا على حساب الأم. كما لم يكن مساهمة حميدة في تربية الأولاد كيف كنت ـ دون أي ذنب من طرفك طبعاً ـ تعذبها بسببنا. بل إنه كان يسوّغ على ما يبدو تصرفنا تجاهها، هذا التصرف الذي لا يمكن تبريره في ظروف أخرى. كم عانت منا بسببك وكم عانت منك بسببنا، دون حسبان تلك الحالات التي كنت فيها على

حق، لأنها كانت تصفح عنا، وإن لم يكن هذا «الصفح» نفسه أحياناً سوى تظاهرة صامتة لا شعورية ضد نظامك. وطبعاً لم تكن الأم خليقة أن تتحمل كل هذا لو لم تأخذ من حبها لنا جميعاً ومن سعادة هذا الحب الطاقة اللازمة لهذا التحمّل.

ولم تذهب الأخوات معي إلا جزئياً. كانت فالّي الأكثر سعادة في وضعها معك. كانت أقربنا الى الأم، وقد أذعنت لك مثلها أيضاً، دون جهد كبير ودون ضرر. لكنك أنت أيضاً قبلتها، ذكرى الأم، بودّ أكثر، وإن لم يكن فيها الكثير من الكافكاوية. لكن ربما كان هذا بالذات يناسبك؛ فحيث لا يوجد شيء كافكاوي، لا يمكنك حتى أنت أن تطلب شيئاً مثل هذا؛ كما أنه لم يكن لديك شعور، مثلما كان لدينا نحن الآخرين، بأن ثمة شيئاً ما قد ضاع هنا ولا بد من الحفاظ عليه بالقوة. وللمناسبة، فإنك لم تكن قط لتحبّ بشكل خاص الكافكاوي إذا ما تجلّى في النساء. وكانت علاقة فالّي بك خليقة، ربما، أن تكون أكثر ودّية، لو لم نعكرها نحن الآخرين بعض الشيء.

وإلّي هي المثال الوحيد على النجاح الكامل تقريباً لاختراق دائرتك والخروج منها. وهذا أبعد ما كنت أتوقعه من إلّي في طفولتها. فقد كانت طفلة خاملة، متعبة، خجولة، متبرمة، مرتبكة، خاضعة، شقية، كسولة، منقنقة، بخيلة. وكنت لا أكاد أنظر إليها، وكنت لا أتحدث إليها مطلقاً، إذ كانت تذكّرني كثيراً بنفسي، وكانت تقع مثلي تماماً تحت تأثير التربية ذاته. وكان بخلها خاصة بغيضاً على نفسي، وذلك لأنني ربما كنت مصاباً به بشدة أكثر. فالبخل، كما هو معروف، من أهم علائم الشقاء البالغ؛ لقد كنت أشعر بعدم الثقة في كل الأشياء بحيث أنني لم أكن أملك فعلاً سوى ما أمسكه بيديّ أو أضعه في فمي، أو على الأقل ما يكون في طريقه الى هناك. وهذا بالذات ما كانت، وهي في وضع مماثل، تحب أن تنتزعه مني.

لكن كل هذا تغيّر عندما فارقت البيت في سن مبكرة، وهذا هو الأهم، وتزوجت، وأنجبت أولاداً؛ لقد أصبحت مرحة خالية البال، جريئة، سخية، ناكرة للذات، كبيرة الأمل، وأنه لأمر لا يصدق تقريباً، كيف لم تلاحظ أصلاً هذا التغيير، وعلى كل حال لم تقيّمه حسب الاستحقاق. لقد عمي بصرك من الضغينة التي كنت تكنّها دائماً ضد إلّي وما زلت تكنّها في الحقيقة؛ إلا أن هذه الضغينة أصبحت الآن أقل راهنية، إذ أن إلّي لم تعد تسكن لدينا، وبالإضافة الى ذلك فإن حبك لفيليكس وميلك الى كارل جعلا هذه الضغينة أقل أهمية، ووحدها غرته ينبغي عليها أن تعاني من ضغينتك.

وعن اوتلا لا أكاد أجرؤ أن أكتب؛ أدري أنني بهذا أجازف بكل تأثير الرسالة المرجوّ. في الظروف العادية، أي عندما لا يكون من شأنها أن تعاني من ضيق مخصوص أو يهددها خطر، لا تشعر إزاءها سوى بالحقد؛ ولقد اعترفت لي بنفسك بأنها، حسب رأيك، إنما تسبب لك عمداً وعلى الدوام ألماً وازعاجاً، وانها تشعر بالرضى والسرور أثناء معاناتك بسببها. أي أنها نوع من الشيطان إذاً. أي نفور هائل، أكبر من النفور بينك وبيني، لا بد أن يكون قد حدث بينك وبينها كي يصبح هذا الخطأ الهائل في التقدير ممكناً! انها بعيدة عنك كثيراً بحيث لا تكاد تراها بعد، وإنما تضع شبحاً في المكان الذي تخمّن وجودها فيه. وأنا أعترف أنها سببت لك مصاعب بشكل خاص. إنني لا أنفذ كلية الى أعماق هذه الحالة المعقدة للغاية، لكن على كل حال كان هنا شيء كنوع من لوفي مجهّز بأفضل الأسلحة الكافكاوية. بينك وبيني لم يكن ثمة كفاح حقيقي؛ إذ سرعان ما قضي عليّ. وما تبقّى كان الهروب والمرارة والحزن والكفاح الداخلي. أما أنتما فقد كنتما دائماً في وضع قتالي، تشعران دائماً بالقوة والنشاط. إنه منظر رائع، كما هو منظر مقبض. لقد كنتما بادئ ذي بدء قريبين من بعضكما بعضاً حقاً، إذ حتى

اليوم ربما كانت اوتلا هي من بين أربعتنا التصوير الأنقى للزواج بينك وبين الأم وللقوى التي اتحدت في هذا الزواج. ولا أدري ماذا أفسد عليكما هناء الانسجام بين الأب والابنة؛ لكن من الطبيعي أن أعتقد أن التطور كان مماثلاً لما كان الحال عليه عندي. من طرفك طبيعتك الاستبدادية. ومن طرفها عناد آل لوفي، وحساسية، وحس بالعدل، وقلق؛ وكل هذا يدعمه الاحساس بقوة كافكاوية. وأنا أيضاً أثّرت فيها، لكن ليس بدافع شخصي، وإنما فقط من خلال حقيقة وجودي المجردة. لقد دخلت هي كآخر العقد الى أوضاع سلطوية كانت قد اكتملت، وكان في مقدور اوتلا أن تشكل حكمها بنفسها من المواد الكثيرة التي كانت متوافرة جاهزة. بل يمكنني أن أظن أنها قد تأرجحت بعض الوقت فيما إذا كان عليها أن تلقي بنفسها على صدرك أو على الخصوم؛ ويبدو أنه فاتك آنذاك شيء ما، وقمت بصدّها. غير أنكما كنتما خليقين، أي لو كان الأمر ممكناً، أن تصبحا على أروع شكل من الوئام. صحيح أنه كان من شأني أن أفقد حليفاً، لكن كان من شأن رؤيتي لكما أن تعوّضني كثيراً؛ وأنت أيضاً كنت خليقاً، بحظك غير المتوقع أن تجد في طفل واحد على الأقل اغتباطاً كاملاً، أن تتحول لصالحي تحولاً كبيراً. لكن هذا كله هو اليوم مجرد حلم. إن اوتلا لا صلة لها بالوالد، وعليها أن تبحث وحدها عن طريقها، مثلي. وهي بعينيك أكثر سوءاً وخيانة مني، وذلك بالقدر الذي تزيدني فيه تفاؤلاً وثقة بالنفس وعافية وتحللاً من القيود. وأنا أفهم هذا. فمن وجهة نظرك لا يمكنها أن تكون غير ذلك. أجل، هي نفسها قادرة أن تنظر الى نفسها بعينيك، وأن تشعر معك بالألم، لا بل أن تكون ـ ليس في يأس، اليأس هو شأني ـ في غاية الحزن من ذلك. صحيح أنك ترى أننا ـ في تناقض ظاهر مع ذلك ـ غالباً ما نكون مع بعضنا بعضاً، نتهامس، نضحك، وبين الفينة والأخرى تسمع أننا نذكرك. وانطباعك هو أننا متواطئان وقحان. متواطئان يدعوان للاستغراب. ولا شك

أنك الموضوع الرئيسي في أحاديثنا وتفكيرنا منذ البدء، لكننا، حقاً، لا نجلس سوية لابتكار شيء ضدك، وإنما لكي نناقش سوية بكل جهد، بمزاح، بجدّ، بحب، وعناد، وغضب، بنفور، بخضوع، بوعي بالذنب، بكل طاقات الرأس والقلب، هذه القضية الرهيبة المعلقة بيننا وبينك، نناقشها بكل تفاصيلها ومن كل جوانبها ولدى كل المناسبات ومن بعيد وقريب، هذه القضية التي تدّعي فيها على الدوام أنك قاض، في حين أنك، على الأقل الى حد كبير (هنا أترك الباب مفتوحاً لكل الأخطاء التي يمكنني أن أقع فيها طبعاً)، طرف ضعيف أعمى القلب والبصيرة مثلنا.

وفي سياق الموضوع كله هناك مثال مفيد من تأثيرك التربوي هو إرما. من طرف كانت غريبة، جاءت الى متجرك وقد بلغت سن الرشد، وكانت تتصل بك بصورة رئيسية بصفتك رئيساً لها، ولم تكن إذاً معرضة الى تأثيرك إلا جزئياً وفي سن يمتاز فيه الإنسان بالقدرة على المقاومة؛ لكن من طرف آخر كانت أيضاً من الأقارب، تحترم فيك شقيق والدها، وكنت تملك ازاءها أكثر بكثير من مجرد سلطة رئيس عمل. ورغم ذلك فهي، التي كانت بجسدها النحيل ماهرة، ذكية، مجدّة، متواضعة، جديرة بالثقة، ناكرة للذات، وفية، هي التي أحبتك عمّاً وأعجبت بك رئيساً، هي التي أثبتت كفاءتها في أعمالها السابقة واللاحقة، لم تكن بالنسبة لك موظفة جيدة للغاية. كان وضعها إزاءك يقرب من وضع الطفل، مدفوعة طبعاً من قبلنا أيضاً، وكانت قوة طبيعتك كبيرة إزاءها، بحيث نشأ لديها (لكن إزاءك فحسب، وعسى أن يكون ذلك بدون معاناة الطفل المريرة) نسيان واهمال ومرح متصنّع وربما بعض العناد بالقدر الذي كانت تقوى عليه أصلاً؛ وأنا لا أضع في الحساب أبداً أنها كانت عليلة، وأنها كذلك لم تكن سعيدة جداً، وأن ثمة حياة عائلية كئيبة كانت تثقل كاهلها. لقد أوجَزتَ علاقتك بها، هذه العلاقة المعبّرة بالنسبة لي، في جملة أصبحت جملة كلاسيكية بالنسبة

لنا تكاد تنمّ عن كفر بالله، لكنها تدلّ جداً بالذات على البراءة في معاملتك للناس، فقد قلت: «لقد تركت لي الورعة كثيراً من القذارة».

وفي ميسوري أن أصف دوائر أخرى لنفوذك وللكفاح ضده، لكن من شأني هنا، إن فعلت ذلك، أن أدخل الى اللامأمون، وأن أضطر الى التأويل؛ وبالإضافة الى ذلك فإنك كلما ابتعدت عن متجرك وأسرتك أصبحت دائماً أكثر لطفاً ومرونة وأدباً ومراعاة ومشاركة (أقصد: ظاهرياً أيضاً)، ومثلك في ذلك مثل حاكم مستبدّ بأمره، لا داعي له عندما يكون ذات مرة خارج حدود بلاده، أن يظل على طغيانه، ويستطيع أن يظهر طيبة قلب ويجري اتصالات حتى مع أدنى الناس مرتبة. وفعلاً كنت مثلاً في الصور الجماعية التي التقطت في حمامات فرانسيس تبدو دائماً وأنت تقف بين الناس الصغار المتجهمين عظيماً منشرح الصدر مثل ملك يكون على سفر. ولا شك أنه كان يمكن للأولاد أيضاً أن يجنوا نفعاً من هذا، لكن كان ينبغي عليهم ـ الأمر الذي كان غير ممكن ـ أن يكونوا قادرين على إدراك ذلك منذ طفولتهم، وكان لا يجوز لي، أنا مثلاً، أن أسكن دائماً وأبداً في صميم دائرة نفوذك الصارمة الحازمة، مثلما فعلت في الحقيقة.

ونتيجة لذلك لم أفقد الحس العائلي فحسب، كما تقول، وإنما على العكس من ذلك ظل لدي بالأحرى حس بالعائلة، لكن هذا الحس كان سلبياً بصورة رئيسية، كان حساً بالانفصال الداخلي عنك (هذا الانفصال الذي لا يمكن طبعاً إتمامه قط). غير أن العلاقات مع الناس خارج الأسرة أصيبت ربما بضرر أكثر نتيجة نفوذك. ولا ريب أنك على خطأ عندما تظن أنني أفعل كل شيء للناس الآخرين حباً وإخلاصاً ولا أفعل شيئاً لك وللأسرة برودةً وخيانة. وأنا أكرر للمرة العاشرة: في حالة أخرى أيضاً كنت خليقاً أن أصبح على الأرجح إنساناً انطوائياً خائفاً. لكن من هنا ما زال طريق طويل مظلم يؤدي الى ما وصلت إليه فعلاً. [حتى الآن كتمت في

هذه الرسالة عمداً بعض الأمور القليلة نسبياً، أما الآن وفيما بعد فإنه سيتحتّم عليّ أن أكتم بعض الأمور، الأمر الذي ما زال يصعب عليّ أن أعترف به، (أمامك وأمام نفسي). وأنا أقول هذا لكي لا تظن، إذا ما أصبحت الصورة العامة غير واضحة بعض الشيء أحياناً، أن هذا إنما يعود الى نقص في الأدلة؛ هنا بالأحرى أدلة خليقة أن تجعل الصورة شنيعة بشكل لا يحتمل. إنه ليس من السهل العثور على موقع وسط فيها]. وللمناسبة، يكفي هذا التذكير بما مضى: كنت قد فقدت أمامك ثقتي بنفسي، واستبدلت بهذه الثقة شعوراً بالذنب لانهائياً. متذكراً هذه اللانهائية كتبت مرة عن أحدهم بشكل صحيح: «يخشى أن يبقى الخجل مستمراً بعد موته.» (*) ولم يكن في مقدوري أن أتحول وأتغير فجأة عندما ألتقي بأناس آخرين، لا بل كان شعوري بالذنب إزاءهم يزداد حدة بالأحرى، إذ كان ينبغي عليّ، كما قلت، أن أعوّض لهم عما كنتَ في المتجر، وبمشاركتي في المسؤولية، قد اقترفت بحقهم. وبالإضافة الى ذلك كنتَ تعترض، علناً أم سراً، على كل من أخالطه. وعن هذا أيضاً كان ينبغي عليّ أن أطلب الصفح. وكنتَ في المتجر وفي الأسرة تحاول أن تغرس في نفسي سوء الظن وعدم الثقة بمعظم الناس (اذكر لي أحداً في زمن الطفولة كان ذا أهمية ما بالنسبة لي لم تنتقده في الصميم مرة على الأقل)، ومن الغريب أن هذا لم يكن ليثقل عليك بشكل خاص (لقد كنتَ قوياً بما يكفي لكي تحتمل الأمر، وبالإضافة الى ذلك ربما لم يكن في الواقع سوى مجرد شعار الحاكم). وعدم الثقة هذا لم يتأيد في أي مكان لعينيّ الصغير، لأنني كنت أرى في كل مكان مجرد أناس ممتازين لا سبيل الى الوصول إليهم، لذا فقد تحول الأمر في داخلي الى عدم ثقة بنفسي والى خوف متواصل من كل

(*) هذه هي الصيغة الأولى لآخر جملة في رواية المحاكمة (ا. و).

الآخرين. وهناك لم يكن في مقدوري بصورة عامة إذاً أن أنقذ نفسي منك. وأنّك قد خدعت نفسك في ذلك ربما كان يعود الى أنك لم تكن لتعلم شيئاً في الواقع عن علاقاتي بالناس، وكنت تفترض، وأنت تسيء الظن وتشعر بالغيرة (هل أنكر أنني عزيز عليك؟) أنه ينبغي عليّ أن أعوّض لنفسي في مكان آخر عن الحرمان من الحياة العائلية، حيث أنه من غير الممكن - كما ترى - أن أعيش خارج الأسرة كما أعيش داخلها. وللمناسبة، كان لدي من هذه الناحية في طفولتي بالذات بعض العزاء في عدم ثقتي بحكمي؛ فقد كنت أقول لنفسي: «إنك لتبالغ، تحس الصغائر، أكثر من اللازم، كاستثناءات كبيرة، مثلما يفعل الشباب دائماً». لكنني فقدت هذا العزاء تقريباً عندما زادت شمولية نظرتي للعالم فيما بعد.

كذلك لم أجد نجاة لي منك في اليهودية، هنا كانت نجاة بحد ذاتها ممكنة، بل أكثر من ذلك كان من الممكن أن نجد كلانا أنفسنا في اليهودية أو حتى أن ننطلق من هناك متحدين. لكن ماذا كانت هذه اليهودية التي تلقيتها منك! وبمرور الأعوام واجهت الموضوع على ثلاثة أشكال تقريباً.

عندما كنت طفلاً، كنت ألوم نفسي، بما يتفق مع رأيك، لأنني لم أكن أذهب الى الكنيس بما فيه الكفاية ولم أكن أصوم وهلمّ جرّا. لم أكن أظن أنني أذنب بحق نفسي، وإنما بحقك. وكان ثمة شعور بالذنب، كامن دائماً، ينتابني.

وفيما بعد، عندما أصبحت فتىً، لم أفهم كيف كان في مقدورك أن تستخدم اللاشيء الذي كان لديك من اليهودية وتلومني به بأنني لمجرد دواعي اللياقة (كما كنت تعبّر) لا أبذل جهداً لتحقيق لا شيء مماثل. كان الأمر فعلاً، بقدر ما كنت أستطيع أن أرى، لا شيئاً؛ كان لهواً، ولا حتى لهواً. كنت تذهب الى الكنيس في أربعة أيام في العام، وكنت هناك على

الأقل أقرب الى اللامبالين منك الى أولئك الذين كانوا يأخذون الموضوع مأخذ الجد، كنت تؤدي الصلوات كشكليات، وأنت صابر، وكنت تدهشني أحياناً بأنه كان في مقدورك أن تدلّني في كتاب الصلوات والأدعية على الموضع الذي كان يتلى لتوّه؛ وللمناسبة، لم تكن تسمح لي بالتملص حيث أشاء (وكان هذا هو الشيء الرئيسي) إلا عندما أكون في الكنيس. فرحت أتثاءب هناك طوال الساعات وأغفو (وأظن أنني لم أشعر فيما بعد بمثل ذلك الملل سوى في درس الرقص)، وأحاول ما أمكن أن أسرّ بعض التنوعات الصغيرة التي كانت موجودة هناك، مثلاً عندما كان تابوت العهد يفتح، الأمر الذي كان يذكّرني دائماً بأكشاك الرماية للأطفال، هناك أيضاً كان، عندما يصيب المرء الهدف، باب صندوق يفتح، لكن هناك كان يخرج دائماً شيء مثير، أما هنا فلا شيء سوى الدمى العتيقة بدون رؤوس. وللمناسبة، كنت هناك أيضاً أشعر بخوف كبير، ليس فقط، كما هو طبيعي، من الناس الكثيرين الذين يحتكّ بهم المرء عن قُرب، وإنما أيضاً لأنك ذكرت عرضاً ذات مرة أنه يمكن لي أنا ايضاً أن أدعى الى الترتيل. وكنت أرتعد خوفاً من هذا طوال أعوام. لكن ما عدا ذلك لم أُزعَج جداً في سأمي، اللهم إلا في حفل الفتيان(*)، لكن هذا لم يكن يقتضي سوى الحفظ المضحك عن ظهر قلب، أي لم يكن يؤدي سوى الى فحص مضحك، ثم ـ فيما يتعلق بك ـ بوقائع غير ذات أهمية، مثل عندما كنت تدعى الى الترتيل وتجتاز بشكل جيد هذا الحدث الذي هو مجرد حدث

(*) حفل الفتيان: في آخر يوم سبت قبل إتمام عامه الثالث عشر يحتفل الفتى بهذا الحفل، دلالة على انه أصبح يافعاً دينياً. في هذا اليوم يطلب منه لأول مرة أن يقوم أمام الحاضرين في الكنيس بترتيل نصوص من التوراة وبعد هذا اليوم يمكن أن يطلب منه ذلك في أي يوم آخر (ا. و).

اجتماعي فيما أرى، أو عندما كنت تظل في الكنيس لدى حفل التأبين على روح الغائب وأصرف أنا، الأمر الذي أثار خلال وقت طويل، بسبب هذا الصرف على ما يبدو ولعدم أي مشاركة حقيقية، الشعور اللاواعي تقريباً بأن الموضوع هنا إنما يتعلق بشيء غير لائق. هكذا كان الحال في الكنيس، وربما كان الحال في البيت أكثر غثاثة، وكان ينحصر على سهرة اليوم الأول من أيام عيد فصح اليهود التي كانت تتحول دائماً أكثر الى ملهاة تتخللها ضحكات هستيرية، لكن تحت تأثير الأطفال الذين كبروا. (لماذا اضطررت أن تخضع لهذا التأثير؟ لأنك أحدثته). هذه كانت إذاً المواد الدينية التي ورثتها، وأضيف إليها على الأكثر اليد الممدودة التي أشارت الى «أبناء المليونير فوكس» الذين كانوا في الكنيس مع والدهم أيام الأعياد الكبرى. ولم أفهم ماذا يمكن لي أن أفعل بهذه المواد شيئاً أفضل من التخلص منها بأسرع ما يمكن؛ وهذا التخلص بالذات بدا لي أنه العمل الأكثر صلاحاً.

لكنني فيما بعد أصبحت أرى الأمر بشكل مغاير وأدركت لماذا كنتَ تعتقد أنني من هذه الناحية أيضاً إنما أغدر بك عن سوء نية. كنت قد جلبت معك من القرية الصغيرة المحصورة شيئا ما من اليهودية. لم يكن هذا الشيء كثيراً، كما أنه تبدد قليلاً في المدينة وفي الجيش؛ وعلى كل حال لم تكن انطباعات وذكريات أيام الشباب كافية إلا قليلاً لنوع من أنواع الحياة اليهودية، ولا سيما أنك لم تكن لتحتاج الى الكثير من مثل هذه المساعدة، وإنما كنت من سلالة قوية للغاية؛ كما أنه كان من الصعب على الشكوك الدينية أن تهزّك إذا لم تمتزج كثيراً بالشكوك الاجتماعية. وفي الحقيقة كان الإيمان الذي يقود حياتك إنما يكمن في أنك كنت تؤمن بالصحة المطلقة لآراء طبقة اجتماعية يهودية معينة، ولأن هذه الآراء كانت من طبيعتك، فإنك كنت في الواقع تؤمن إذاً بنفسك. وفي هذا أيضاً كان يكمن يهودية كافية، لكنها كانت أقل من أن يمكن توريثها للطفل. تناثرت كلية وأنت

تنقلها. بعضها كان انطباعات صبا غير قابلة للنقل، وبعضها كان طبيعتك مرهوبة الجانب. وكان من غير الممكن أيضاً إفهام طفل يمعن في المراقبة لمجرد تخوّفه، بأن السفاسف القليلة التي كنت تمارسها باسم اليهودية بلا مبالاة تناسب تفاهتها، إنما يمكنها أن تكون ذات معنى سام. كانت ذات معنى بالنسبة لك بصفتها ذكرى صغيرة من الأيام الماضية، ولهذا السبب أردت أن تنقلها لي، لكن، إذ لم تعد بالنسبة لك ذات قيمة ذاتية، لم تستطع فعل ذلك إلا بالإقناع أو التهديد؛ من طرف لم يكن في مقدور هذا أن ينجح، ومن طرف آخر كان لا بد له، كونك لم تدرك مدى ضعف موقفك هنا، أن يثير غيظك عليّ بسبب عنادي المزعوم.

والأمر كله لم يكن ظاهرة منفردة، وإنما كان شأن قسم كبير من هذا الجيل اليهودي الانتقالي الذي هاجر من الريف المتدين نسبياً الى المدن؛ وقد جاء الأمر من تلقاء ذاته، غير أنه أضاف الى علاقتنا، التي لم تكن تنقصها الحدة، حدة أخرى مؤلمة بشكل كاف. على العكس من ذلك كان عليك، صحيح، في هذه النقطة أيضاً أن تؤمن، مثلي، ببراءتك، لكن كان عليك أن تعزو هذه البراءة الى طبيعتك والى ظروف العصر، لكن ليس الى مجرد الظروف الخارجية، لا أن تقول إذاً، مثلاً، انه كان لديك أعمال ومشاغل أخرى أكثر من أن تستطيع أن تشغل نفسك بمثل هذه الأمور. وبهذه الطريقة اعتدت أن تحوّل براءتك التي لا شك فيها الى تهمة باطلة ضد الآخرين. غير أنه من السهل للغاية دحض هذه التهمة في كل مكان وهنا أيضاً. فالموضوع لم يكن ليتعلق بدرس من الدروس مثلاً كان عليك أن تعطيه لأولادك، وإنما بحياة يقتدى بها؛ فلو كانت يهوديتك أكثر رسوخاً، لكان مثالك أكثر اقناعاً؛ وطبعاً ومرة أخرى ليس هذا تهمة، وإنما هو مجرد ردّ لاتهاماتك. لقد قرأتَ مؤخراً ذكريات الشباب لفرانكلين. أعطيتها لك عمداً كي تقرأها، لكن ليس، كما علّقت ساخراً بسبب موضع صغير عن

النباتية، وإنما بسبب العلاقة بين المؤلف ووالده، كما وصفت في الكتاب، والعلاقة بين المؤلف وابنه، كما تعبر عن نفسها بنفسها في هذه الذكريات المكتوبة من أجل الابن. ولا أريد هنا أن أبرز تفاصيل.

وقد حصلتُ فيما بعد على تأكيد ما لهذا الرأي بيهوديتك نتيجة تصرفاتك في الأعوام الأخيرة، عندما بدا لك أنني أشغل نفسي أكثر بأمور يهودية. ولأنك تملك منذ البداية نفوراً ضد كل شغل من أشغالي وخاصة ضد طريقة إقبالي على هذه الأشغال، فإنك كنت تملك هذا النفور هنا ايضاً. لكن فضلاً عن ذلك كان يمكن للمرء أن يتوقع أن تعمل هنا استثناء صغيراً. فما تحرك في النفس هنا كان يهودية من يهوديتك، وهذا يعني أنه كان هناك ثمة إمكانية لإقامة علاقات جديدة بيننا. وأنا لا أنكر، لو أنك أظهرت اهتماماً بهذه الأمور، فإنها كانت خليقة ـ بسبب هذا الاهتمام بالذات ـ أن تبدو لي مثاراً للريب والشكوك. ولا يخطرنّ ببالي أن أرغب بالادّعاء أنني في هذا المجال أفضل منك على نحو أو آخر. لكن الأمر لم يصل الى حد التجربة. بواسطتي أصبحت اليهودية بغيضة لديك، والكتابات اليهودية لا تقرأ، «أثارت القرف في نفسك». وأمكن لهذا أن يعني أنك كنت تصرّ على أن اليهودية التي كنت قد قدمتها لي في طفولتي هي وحدها الشيء الصحيح، وما عدا ذلك لا يوجد شيء آخر. لكن لم يكن بالإمكان تصور أنك ستصرّ على ذلك. غير أن «القرف» (بغض النظر عن أنه لم يكن ينصبّ بادئ الأمر على اليهودية، وإنما على شخصي) لم يكن قادراً أن يعني سوى أنك كنت تعترف من حيث لا تدري بضعف يهوديتك وضعف تربيتي اليهودية، ولا تريد أن تذكّر بهذا الضعف بأية طريقة، وكان الحقد السافر هو ردّك على كل الذكريات. وللمناسبة، كان تقديرك السلبي ليهوديتي الجديدة مبالغاً فيه كل المبالغة؛ فقد كانت أولاً

تحمل في نفسها لعنتك، وثانياً كانت العلاقة المبدئية مع الناس حاسمة في نشوئها، أي قاتلة في حالتي.

وبشكل صحيح أكثر أصبت بنفورك كتابتي وما ـ الأمر الذي لا تعرفه ـ يتعلق بها. وهنا كنت فعلاً قد ابتعدت عنك مستقلاً بعض الشيء، وإن كان هذا الابتعاد يذكّر قليلاً بدودة داست قَدَم على قسمها الخلفي، فأفلتت قسمها الأمامي وجرّت نفسها الى الجانب. الى حد ما كنت في أمان، وكان ثمة ارتياح؛ والكراهية التي كنت تكنّها، على الفور طبعاً، لكتابتي أيضاً، كنت أرحب بها هنا استثناءً. صحيح أن كبريائي وطموحي كانا يضيقان باستقبالك لكتبي، هذا الاستقبال الذي أصبح مشهوراً بالنسبة لنا: «ضعه على الطاولة الصغيرة بجانب الفراش» (كنتَ في الغالب تلعب الورق عندما يصل كتاب)، لكن في الواقع كنت أشعر هنا بالراحة، ليس فقط شماتةً غاضبة، وليس فقط سروراً بإثبات جديد لصحة رأيي في علاقتنا، وإنما في الأصل لأن تلك الصيغة كانت تقع في سمعي مثل: «الآن أنت حرا» وطبعاً كان الأمر وهماً، فأنا لم أكن حراً، أو في أحسن الأحوال لم أكن حراً بعد. كانت كتابتي تدور حولك. والحق كنت أشكو فيها ما كنت لا أستطيع أن أشكوه على صدرك. كانت وداعاً منك أطلته عمداً، صحيح أنه كان مفروضاً من قبلك، لكنه سار في الاتجاه الذي حددته أنا. لكن كم كان كل هذا قليلاً! وهو لا يستحق الذكر إطلاقاً إلا لأنه حدث في حياتي، وفي غير هذا المكان لم يكن خليقاً أن يلاحَظ، ثم لأنه كان يسيطر على حياتي في طفولتي كإحساس داخلي وفيما بعد كأمل وفي وقت لاحق كقنوط وفرض عليّ ـ في شخصك مرة أخرى إذا شئنا ـ قراراتي الصغيرة القليلة.

اختيار المهنة مثلاً. لا شك أنك أعطيتني هنا حرية تامة بطريقتك

المتسامحة، بل، وبهذا المعنى، الطريقة الصابرة. لكنك هنا ايضاً اتبعت الطريقة العامة المألوفة لدى الطبقة المتوسطة اليهودية في معاملتها لأبنائها أو اتّبعت على الأقل أحكام هذه الطبقة. وفي النهاية أثرت في ذلك أيضاً إحدى إساءات فهمك بخصوص شخصي. فأنت تعتبرني منذ البداية، فخراً بي، وجهلاً بحياتي الحقيقية، واستنتاجاً من ضعفي، مجتهداً بشكل خاص. فعندما كنت طفلاً كنت حسب رأيك أواظب على الدراسة وفيما بعد كنت أواظب على الكتابة. وهذا غير صحيح بأي حال. بل يمكن القول بالأحرى بمبالغة أقل بكثير إنني لم أدرس كثيراً ولم أتعلم شيئاً؛ وليس غريباً جداً أن يبقى في ذهني شيء ما، عبر هذه السنين الطويلة، ومع وجود ذاكرة متوسطة، ولدى قدرة استيعاب ليست أسوأ قدرة؛ لكن على كل حال فإن الحاصل الاجمالي من المعرفة ولا سيما من ترسيخ المعرفة تافه للغاية قياساً الى الوقت والمال اللذين أنفقا وسط حياة مريحة هادئة، وخاصة أيضاً قياساً الى جميع الناس تقريباً الذين أعرفهم. إن الحاصل تافه، لكنه مفهوم بالنسبة لي. فمنذ أن وعيت وأنا مهتم أعمق الاهتمام بإثبات وجودي الفكري، بحيث أن كل شيء آخر كان سيّان عندي. إن تلاميذ الثانوية اليهود لدينا يستدعون الاستغراب بسهولة، ويعثر لديهم على أبعد الأمور عن الاحتمال والتصديق، لكنني لم أعثر لدى أحد منهم على لامبالاتي الباردة، غير المستترة، غير القابلة للزوال، الحائرة بشكل طفولي، التي تميل الى إثارة السخرية، الراضية عن نفسها كل الرضى، والتي هي لا مبالاة طفل يتخيل بشكل كاف لكن ببرود. غير أن هذه اللامبالاة كانت هنا أيضاً تمثل الحماية الوحيدة من تدمير الأعصاب بسبب الخوف والشعور بالذنب. ولم يكن يشغلني سوى مشاغل نفسي، لكن هذا الانشغال كان بشتى الطرق. مثلاً انشغالي بصحتي؛ لقد بدأ الأمر بشكل خفيف، بين الفينة والأخرى كان ثمة تخوّف بسبب الهضم، أو تساقط الشعر، أو انحناء في العمود

الفقري الى آخر ما هنالك، وقد تصاعد هذا التخوّف بتدرجات لا تحصى، حتى انتهى في آخر المطاف الى مرض حقيقي. لكنني إذ لم أكن واثقاً من أي شيء، وكنت أحتاج من كل لحظة الى إثبات جديد لوجودي، ولا أملك شيئاً ملكاً حقيقياً شخصياً لا ريب فيه محدداً بشكل واضح من خلالي وحدي، في الحقيقة ابناً محروماً من الإرث، أصبحت لا أثق طبعاً بالأقرب إليّ أيضاً، جسمي الخاص بي؛ نَموت وطال جسمي دون أن أعرف ماذا أفعل به، الحمل كان ثقيلاً للغاية، والظهر احدودب؛ وصرت لا أكاد أجرؤ على الحركة أو حتى على ممارسة الرياضة، وبقيت ضعيفاً؛ ونظرت مندهشاً الى كل ما لديّ واعتبرته اعجوبة، حسن هضمي مثلاً؛ وكان هذا يكفي لإصابتي بعسر الهضم، وبهذا انفتح الطريق أمام كل توهم لوجود مرض غير موجود، حتى خرج، تحت تأثير الجهود الجبارة للرغبة في الزواج (سأعود الى هذا)، الدم من الرئة، وقد يكون للمنزل في شون بورن بالاس(*) نصيبه الكافي في هذا. لكنني لم أكن بحاجة الى هذا المنزل إلا لأنني ظننت أنني احتاج له من أجل كتابتي، وهذا على هذه الورقة جزء منها. إن كل هذا إذاً لم ينبع من فرط العمل كما تتصور الأمر دائماً. كان هناك أعوام رقدت فيها، وأنا بكامل صحتي، على الكنبة بتكاسل وقتاً أكثر مما فعلت أنت طوال حياتك، بما فيه كل أوقات المرض. وعندما كنت أولّي هارباً منك وأنا مشغول للغاية، فقد كنت في الغالب أفعل هذا لكي أرقد في غرفتي. إن مجموع محصول عملي، في المكتب (لكن حيث الكسل لا يلفت النظر كثيراً، كما أنه كان محدوداً بسبب خوفي) وفي البيت، هو محصول زهيد؛ ولو كنت خليقاً أن تحيط علماً بذلك، لأثار الأمر الذعر في نفسك. ومن المرجّح أنني بطبيعتي لست كسولاً أبداً، لكن لم يكن هناك

(*) اسم مبنى أقام فيه كافكا عام ١٩١٧ (ا. و).

شيء أفعله. فحيث كنت أعيش كنت مرفوضاً، محكوماً عليّ، مقموعاً؛ والهروب الى مكان آخر كان يجهدني حقاً غاية الجهد، لكن هذا لم يكن عملاً، إذ كان الموضوع يتعلق بشيء مستحيل بعيد المنال بالنسبة لطاقاتي عدا بعض الاستثناءات الصغيرة.

في هذا الوضع حصلت إذاً على حرية اختيار المهنة. لكن هل كنت ما زلت قادراً أصلاً أن أستخدم في الحقيقة مثل هذه الحرية؟ هل كنت ما زلت على ثقة من نفسي بأنني أستطيع الظفر بمهنة حقيقية؟ إن تقييمي لنفسي كان متعلقاً بك أكثر بكثير مما كان متعلقاً بأي شيء آخر، نجاح ظاهري على سبيل المثال. فهذا كان يمثل تقويةً للحظةٍ من اللحظات، ولا شيء آخر، لكن من طرف آخر كان ثقلك يسحب الى اسفل بقوة أكثر دائماً. كنت أفكر، لن أنجح أبداً في الصف الأول من المدرسة الابتدائية، لكن حدث ونجحت، بل وحصلت على مكافأة؛ أما فحص القبول في المدرسة الثانوية فمن المؤكد أنني لن أجتازه، لكن حدث ونجحت؛ أما الآن فإنني سأرسب حتماً في الصف الأول من المدرسة الثانوية، كلا، لم أرسب واستمر الأمر في الحدوث. لكن لم ينتج عن هذا ثقة، بل على العكس كنت دائماً على قناعة ـ وفي تعبير الرفض الذي كان يرتسم على وجهك كان لديّ الدليل على ذلك ـ بأنه كلما نجحت أكثر، سينتهي الأمر أخيراً نهاية سيئة أكثر. وغالباً ما كنت أرى، في مخيلتي، اجتماع الأساتذة المخيف (ليست المدرسة الثانوية سوى المثال الموحد، لكن الحال كان مماثلاً في كل مكان حولي)، كيف يجتمعون، عندما أكون قد اجتزت الصف الأول، أي في الصف الثاني، وعندما أكون قد اجتزت هذا، أي في الثالث وهكذا الى آخره، يجتمعون لبحث هذه الحالة الفاضحة، كيف تمّ لي، أنا الأقل أهلية والأقل معرفة على كل حال، أن أتسلل حتى أصل الى هذا الصف، الذي من شأنه طبعاً، إذ جرى الآن لفت الانتباه العام إليّ، أن يصعقني، فيرتفع

تهليل جميع العادلين الذين تحرروا من هذا الكابوس. بمثل هذه التصورات ليس من السهل على طفل أن يعيش. ماذا كان يهمني الدرس تحت هذه الظروف؟ من كان قادراً على أن يبعث فيّ ذرة من الاهتمام؟ كان الدرس يهمّني - وليس الدرس وحده، وإنما كل شيء حولي في هذا السن الحاسم - مثلما يهتم مختلس في مصرف ما زال قائماً على عمله ويرتعد خوفاً من أن ينكشف أمره، بأعمال المصرف الجارية الصغيرة التي ما زال يجب عليه كموظف أن ينجزها. هكذا صغيراً، هكذا بعيداً كان كل شيء الى جانب القضية الرئيسية. ثم سار الحال حتى امتحان الشهادة الثانوية، الذي لم أنجح فيه فعلاً سوى ببعض الغش؛ بعد ذلك تعثر الحال، الآن أصبحت حراً. كنت رغماً عن قسر المدرسة الثانوية لا أركّز فكري إلا على نفسي، مثل الآن فقط إذ أصبحت حراً. لم أكن أملك إذاً حرية حقيقية في اختيار المهنة. كنت أعلم: كل شيء سيكون بالقياس الى القضية الرئيسية سيّان عندي تماماً مثلما كانت كل المواد التعليمية في المدرسة الثانوية، فالموضوع هو إذاً إيجاد مهنة تسمح أكثر من غيرها بهذه اللامبالاة، دون أن تجرح كبريائي أكثر من اللازم. فكان فرع الحقوق هو الشيء الطبيعي إذاً. كان هناك محاولات صغيرة معاكسة، تدل على الغرور، على الأمل، مثل دراسة فرع الكيمياء لمدة أربعة عشر يوماً، ودراسة الأدب الألماني لمدة نصف عام، لم تفعل شيئاً سوى تعزيز تلك القناعة الأساسية. وهكذا درست الحقوق. وهذا كان يعني أنني كنت في الأشهر القليلة قبل الامتحان أتغذى فكرياً، وأنا منهك الأعصاب كثيراً، بنشارة خشب كانت، فوق ذلك، آلاف الأفواه قد اجترّتها قبلي، لكن، بمعنى ما، استسغت هذا بالذات، مثلما استسغت سابقاً، بمعنى ما، المدرسة الثانوية وفيما بعد مهنة الموظفين، إذ أن هذا كله كان يناسب وضعي بشكل تام. وعلى كل حال أظهرت هنا بُعد نظر مدهشاً، وحتى عندما كنت طفلاً صغيراً كان لديّ هواجس واضحة بما فيه

الكفاية فيما يتعلق بالدراسات وبالمهنة. من هنا لم أكن أتوقع إنقاذاً، هنا كنت منذ فترة طويلة قد زهدت واستغنيت.

لكنني لم أُظهر أي بُعد نظر تقريباً فيما يتعلق بأهمية وإمكانية زواج بالنسبة لي؛ كان هذا الرعب الأكبر في حياتي حتى الآن قد غشاني بشكل غير متوقع كلية تقريباً. كان الطفل قد شبّ ببطء، وكانت هذه الأشياء بعيدة ظاهرياً عن تفكير الشاب كل البعد، وكان ثمة ضرورة أحياناً للتفكير بذلك؛ لكن لم يكن يتبين أنه يتهيأ هنا امتحان متواصل حاسم، بل أشد امتحان قسوةً. لكن في الواقع أصبحت محاولات الزواج أعظم محاولة للنجاة منك وأحفلها بالأمل، لكن الإخفاق أيضاً كان، من ثم، عظيماً بشكل مماثل.

ولأنني أخفقت في كل شيء في هذه الناحية، فإنني أخشى أن أخفق في إفهامك محاولات الزواج هذه. ومع ذلك فإن نجاح الرسالة كلها يتعلق بهذا الأمر، إذ في هذه المحاولات كان قد تجمّع، من ناحية، كل ما كان لديّ من طاقات إيجابية، ومن ناحية أخرى تجمعت هنا أيضاً وبغضب حقاً كل الطاقات السلبية التي وصفتها كنتيجة من نتائج تربيتك، وهي الضعف والشعور بالذنب ونقصان الثقة بالنفس، وأقامت بكل معنى الكلمة حاجزاً بيني وبين الزواج، وسوف يصعب عليّ الإيضاح أيضاً لأنني أمعنت التمحيص هنا ونقّبت في كل شيء طوال أيام وليال كثيرة، بحيث أن الصورة أصبحت تثير الحيرة في نفسي، ولا يسهّل عليّ الإيضاح سوى سوء فهمك الكامل للموضوع حسب رأيي؛ وتحسين مثل سوء الفهم الكامل هذا لا يبدو عسيراً بشكل خارق للحدّ.

في أول الأمر تضع الإخفاق في تحقيق الزواج ضمن سلسلة اخفاقاتي الأخرى؛ وليس من شأني أن أعترض على هذا في شيء بحد ذاته، بشرط أن تقبل إيضاحي للإخفاقات. إنه يقف فعلاً في هذه السلسلة، غير أنك

تقلل من أهمية الموضوع، وتقلل من أهميته بطريقة تجعلنا، عندما نتحدث عن ذلك مع بعضنا بعضاً، إنما نتحدث في الواقع عن شيئين مختلفين كلية. وأنا أجرؤ على القول إنه لم يحدث لك طوال حياتك ما من شأنه أن يكون بالنسبة لك بمثل هذه الأهمية التي كانت لها محاولات الزواج بالنسبة لي. وأنا لا أعني بهذا أنك لم تعش شيئاً هاماً بحد ذاته، بل على العكس كانت حياتك أكثر غنى وحافلة بالمصاعب والضيق أكثر من حياتي، لكن لهذا السبب بالذات لم يقع لك شيء مماثل لما وقع لي. والحال هو مثلما يكون على أحدهم أن يصعد خمس درجات واطئة وعلى آخر أن يصعد درجة واحدة فقط، لكن يبلغ ارتفاع هذه الدرجة، بالنسبة له على الأقل، ارتفاع تلك الدرجات الخمس سوية؛ ولن يجتاز الأول الخمس فقط، بل مئات وآلافاً أخرى، وسيكون قد عاش حياة عظيمة ومرهقة للغاية، لكن مامن درجة صعدها ستكون بالنسبة له بمثل هذه الأهمية التي تكون بها بالنسبة للثاني تلك الدرجة الواحدة، الأولى، العالية، التي لا تمكنه كل طاقاته من صعودها، والتي لا يصل إليها ولا يتجاوزها طبعاً.

إن الزواج وتأسيس أسرة، وقبول جميع الأولاد الذين يريدون أن يأتوا، والمحافظة عليهم في هذا العالم غير الآمن، وقيادتهم بعض الشيء، هو حسب قناعتي أقصى ما يمكن لإنسان أن ينجح فيه إطلاقاً. والقول إن كثيرين إنما يحققون هذا بسهولة على ما يبدو، ليس دليلاً عكسياً، إذ أولاً لا يتمّ هذا لكثيرين فعلاً، وثانياً لا يقوم في الغالب هؤلاء اللاكثيرون «بفعله»، وإنما «يحدث» لهم فقط؛ وصحيح أن هذا ليس ذلك «الأقصى»، لكنه كثير جداً ومشرّف جداً (ولا سيما أنه لا يمكن التفريق بين «الفعل» و«الحدث» تفريقاً خالصاً). وأخيراً لا يتعلق الموضوع أبداً بهذا الحد «الأقصى»، وإنما بتقارب ما، بعيد، لكنه تقارب نزيه، وليس من الضروري الطيران الى داخل

الشمس، لكن الزحف الى مكان صغير نقيّ على الأرض تضيئه الشمس أحياناً ويمنح المرء بعض الدفء.

كيف كنت مهيّأ لهذا؟ أسوأ ما يمكن. وهذا ما يتبين مماورد حتى الآن. لكن عندما يوجد اعداد الفرد لذلك اعداداً مباشراً وخلق مباشر للشروط العامة الأساسية، فإنك ظاهرياً لم تتدخل كثيراً. وغير ذلك ليس ممكناً أيضاً، إذ هنا تقرر عادات الطبقة والشعب والعصر العامة. وعلى كل حال تدخلتَ هنا أيضاً ليس كثيراً، إذ أن شرط مثل هذا التدخل لا يمكنه أن يكون سوى ثقة متبادلة قوية، وهذه الثقة كانت تنقص كلينا في الوقت الحاسم قبل ذلك بكثير، ولم يكن تدخلك موفقاً جداً، وذلك لأن حاجاتنا ومطالبنا كانت مختلفة أشد الاختلاف؛ ما يأسرني لا يؤثر في نفسك، والعكس صحيح، وما هو براءة عندك يمكنه أن يكون ذنباً عندي، والعكس صحيح، وما يظل لديك بلا أثر يمكنه أن يكون غطاءً لنعشي.

أذكر، ذات مساء كنت أتنزّه معك ومع الوالدة، كان ذلك في ميدان يوزف بالقرب من مصرف المقاطعات الحالي، وبدأت أتحدث بمباهاة حمقاء، متأنياً، فخوراً، فاتراً (كان هذا غير صادق)، بارداً (كان هذا حقيقياً) ومتلعثماً، كما كنت أتحدث معك في معظم الأحيان، تحدثت عن الأشياء المثيرة، (وعاتبتكما) بأنكما تركتماني دون إرشاد، وأن ما من أحد اهتم بي حتى اضطر أقراني التلاميذ الى الاهتمام بي، وأنني كنت بالقرب من أخطار كبيرة (قياساً بطبيعتي كذبت هنا دون حياء كي أظهر أني جريء، إذ أنني، نتيجة تخوفي، لم أكن أملك تصوراً دقيقاً لما يسمّى أخطار كبيرة)، لكنني ألمحت في ختام حديثي، أنني أعرف الآن كل شيء لحسن الحظ، ولا أحتاج الى نصيحة، وأن كل شيء على ما يرام. قبل كل شيء كنت قد بدأت الحديث على كل حال، لأن الموضوع كان يغريني بالحديث على الأقل، ثم حباً بالاستطلاع أيضاً، وأخيراً كي أنتقم منكما على وجه

من الوجوه لشيء ما. وكما يناسب طبيعتك أخذت الأمر ببساطة للغاية، وقلت فقط أنه يمكنك أن تسدي لي نصيحة كيف أستطيع النهوض بهذه الأشياء دون خطر. وربما كنت أبغي استدراج مثل هذا الجواب بالذات، إذ كان يناسب شهوة الطفل المحشو فوق حد الشبع باللحوم وكل الأطايب، غير الناشط جسدياً، المشغول بنفسه أبداً؛ غير أن حيائي الظاهري خُدش كثيراً، أو ظننت أنه لا بد قد خدش كثيراً، بحيث أنه لم يعد في مقدوري أن أتحدث معك عن ذلك ضد إرادتي، فقطعت الحديث متشامخاً وبلا حياء.

وليس من السهل تقييم جوابك آنذاك. فمن طرف كان فيه شيء من الصراحة التي تهزّ، شيء من العصور الأولى الى حد ما، لكنه من طرف آخر، فيما يتعلق بالدرس نفسه، جواب عصري للغاية بلا وازع. لا أدري كم كنت أبلغ من العمر آنذاك، يقيناً لم أكن قد تجاوزت السادسة عشرة بكثير. لكن بالنسبة لمثل هذا الفتى كان الجواب في منتهى الغرابة، والتباعد بيننا يتجلى أيضاً في أن هذا الدرس كان الدرس الأول المباشر الشامل الذي تلقيته منك. لكن معناه الحقيقي الذي انغرس فيّ آنذاك، ولم أعه جزئياً إلا بعد فترة طويلة، فقد كان كما يلي: ما نصحتني به كان حسب رأيك وحسب رأيي آنذاك أقذر ما يوجد. وكونك أردت أن تعمل على ألاّ أجلب جسدياً شيئاً من الوسخ الى البيت كان أمراً ثانوياً، إذ لم تفعل شيئاً سوى أنك قمت بحماية نفسك وبيتك. وكان الأهم بالأحرى أنك بقيت خارج نصيحتك، زوجاً، رجلاً نظيفاً، يتعالى عن هذه الأمور؛ وقد تفاقم الأمر آنذاك بالنسبة لي على الأرجح لأن الزواج أيضاً كان يبدو لي فاحشاً، ولذا لم يكن ممكناً لي أن أطبّق على والديّ ما كنت قد سمعته بشكل عام عن الزواج. وبهذا أصبحتَ أكثر نقاء وارتفعت منزلتك. وفكرة أنه كان خليقاً بك أن تسدي لنفسك قبل الزواج مثلاً نصيحة مماثلة، كانت لديّ فكرة غير

معقولة أبداً. وهكذا لم يكن يعلق بك إذاً أية بقية تقريباً من بقايا أوساخ الدنيا. وأنت بالذات دفعتني، وكأن هذا كان قدري، ببعض الكلمات الصريحة الى هذا الوسخ. ولو كان العالم لا يتألف إذاً إلا مني ومنك، وهذا تصور كان قريباً مني كل القرب، لكان نقاء هذا العالم قد انتهى إذاً معك، ومعي بدأ الوسخ بمقتضى نصيحتك. بحد ذاته لم يكن من المفهوم أن تحكم عليّ هكذا، ولم أستطع أن أعزو هذا سوى الى الذنب القديم والاحتقار البالغ من قبلك. وبهذا كنتُ إذاً مرة أخرى قد مُسِشت في أعمق أعماقي وبشكل قاس للغاية.

وهنا قد تتوضح أيضاً براءة كل منا أكثر ما تتوضح. آ يسدي الى ب نصيحة صريحة تتناسب مع نظرته الى الحياة، نصيحة ليست جميلة جداً لكنها ولا شك مألوفة في المدينة هذه الأيام أيضاً، وربما تقي من الأضرار الصحية. وليست هذه النصيحة بالنسبة لـ ب مقوية جداً من الوجهة الأخلاقية، لكن لماذا لا يتمكن مع مضي الأعوام أن يتخلص من الضرر، وللمناسبة، فإنه لا ينبغي عليه أن يتبع النصيحة أبداً، وعلى أي حال لا يكمن في النصيحة وحدها سبب يستوجب أن ينهار فوق ب عالمه بكامله. ورغم ذلك يحدث شيء بهذه الطريقة، لكن فقط لأن آ هو أنت وب هو أنا.

هذه البراءة المشتركة أستطيع أن أراها جيداً بصورة خاصة، لأن صداماً مماثلاً وقع بيننا مرة أخرى بعد نحو عشرين عاماً في ظروف مغايرة كلية، كواقعة شيء رهيب، لكنه بحد ذاته أقل ضرراً بكثير، إذ أي شيء كان فيّ، أنا البالغ السادسة والثلاثين، ما زال يمكن إصابته بضرر. أعني بهذا حديثاً قصيراً ذات يوم من الأيام المضطربة بعد الإعلان عن رغبتي الأخيرة بالزواج. لقد قلت لي تقريباً: «على الأرجح ارتدت بلوزة ما منتقاة، كما

تعرف يهوديات براغ أن يفعلن، وبناء على ذلك قررت طبعاً أن تتزوجها. بل وبأسرع ما يمكن، بعد أسبوع، غداً، اليوم. إنني لا أفهمك، إنك إنسان بالغ، وأنت في المدينة، وضاقت بك السبل حتى تتزوج على الفور أية واحدة. أليس هناك إمكانيات أخرى؟ إذا كنت تخشى ذلك، فإنني سأذهب بنفسي معك الى هناك». لقد تحدثتَ بتفصيل ووضوح أكثر، لكنني لم أعد أذكر التفاصيل، وربما أيضاً غبّشت الدنيا أمام ناظري بعض الشيء، وقد أثارت الوالدة اهتمامي أكثر تقريباً، كيف، وهي توافقك - صحيح - موافقة كاملة، أخذت على كل حال شيئاً عن الطاولة وخرجت به من الغرفة.

قلّما أهنتني بكلمات إهانةً أشد، وأبداً لم تظهر احتقارك لي بوضوح أكبر. عندما تحدثت إليّ بشكل مماثل قبل عشرين عاماً كان المرء خليقاً أن يرى بعينيك حتى بعض الاحترام لابن المدينة ذي البلوغ المبكر، الذي كنت ترى أنه يمكن إرشاده في الحياة بطريقة مباشرة غير ملتوية. واليوم لا يمكن لهذه المراعاة سوى أن تضاعف الاحتقار، إذ أن الفتى الذي قام آنذاك بمحاولةٍ عَلِق فيها ولا يبدو لك اليوم أكثر خبرة، وإنما أكثر بؤساً بعشرين عاماً. واختياري فتاة لم يكن يعني لك شيئاً البتة. كنتَ دائماً تقمع (بلا وعي) قدرتي على اتخاذ القرار، وتظن الآن (بلا وعي) أنك تعلم ماذا كانت قيمة هذه القدرة. ومن محاولاتي لإنقاذ نفسي في اتجاهات أخرى لم تكن تعلم شيئاً، لذا لم يكن في مقدورك أن تعرف شيئاً عن تسلسل الأفكار الذي كان قد قادني الى محاولة الزواج هذه، وكان ينبغي عليك أن تحاول حدسها، وطبقاً لمجموع الحكم الذي كان لديك عليّ، حدست الحدس الأكثر فظاعة وفظاظة ومدعاة للسخرية. ولم تتردد لحظة في أن تقول لي ذلك بمثل هذه الطريقة. والعار الذي أوقعتني فيه بهذا كان لا شيئاً عندك قياساً بالعار الذي من شأني، من خلال زواجي، أن أدنس به اسمك،

حسب رأيك.

ويمكنك حقاً أن تجيبني ببعض الأمور فيما يتعلق بمحاولاتي للزواج، وقد فعلتَ ذلك أيضاً: بأنك لا تستطيع أن تحترم كثيراً قراري عندما فسخت خطوبتي مع ف وأعدت عقدها مرتين، وعندما جرجرتك مع الوالدة على غير جدوى الى برلين من أجل الخطوبة وما شابه ذلك. هذا كله صحيح، لكن كيف حدث ذلك؟

إن الفكرة الأساسية لكلتا محاولتي الزواج كانت صحيحة كلية: تأسيس بيت زوجية والاستقلال بالذات. وهذه فكرة محببة إليك، لكنها تخرج في الواقع مثل لعبة الأولاد التي يمسك فيها أحدهم يد الآخر بل ويضغطها وهو يقول: «آه، لتذهب، اذهب، لماذا لا تذهب؟» لكن الأمر الذي زاد تعقيداً في حالتنا هو أنك كنت دائماً تعني كلمة «لتذهب» بصدق، إذ أنك كنت دائماً أيضاً تقبض عليّ أو الأصح تقمعني، وذلك دون أن تعرف الأمر، وإنما فقط بحكم طبيعتك.

صحيح أن اختيار كلتا الفتاتين كان بالمصادفة، لكنه كان اختياراً موفقاً للغاية. ومرة أخرى دلالة إساءة فهمك الكاملة أنك تستطيع أن تظن أنني، أنا شديد الخوف، المتردد، المتهم، أعقد العزم على الزواج بهزة واحدة، افتتاناً بيلوزة مثلاً. لقد كان من شأن كل زيجة من الزيجتين أن تكون بالأحرى زيجة يمليها العقل، وهذا يعني القول إن كل طاقة من طاقات تفكيري أنفقت على الخطة ليلاً نهاراً، في الحالة الأولى طوال سنوات، وفي الحالة الثانية طوال أشهر.

وما من فتاة من الفتاتين خيبت أملي، لكنني خيبت أمل الاثنتين. وحكمي عليهما اليوم هو نفسه آنذاك، عندما أردت الزواج منهما.

كما أن الحال ليس أنني لدى محاولة الزواج الثانية إنما تجاهلت تجارب

المحاولة الأولى، أي أنني كنت إذاً مستهتراً. لقد كانت الحالتان متباينتين كل التباين، والتجارب السابقة بالذات استطاعت أن تعطيني أملاً في الحالة الثانية التي كانت، بعامة، تبشر أكثر بالنجاح. وهنا لا أريد أن أتحدث عن تفاصيل.

لماذا لم أتزوج إذاً؟ كان ثمة عوائق مفردة مثلما هو الحال في كل مكان، لكن الحياة تتألف من قبول مثل هذه العوائق. غير أن العائق الجوهري المستقل مع الأسف عن الحالة المفردة كان أنني على ما يبدو غير قادر، عقلياً، على الزواج. ويعبر هذا عن نفسه بأنني منذ اللحظة التي أعزم فيها على الزواج لا أعود أستطيع النوم، ويروح رأسي يتوهج ليلاً نهاراً، إنها ليست حياة بعد الآن، وأروح أتمايل يائساً. وليست الهموم هي التي تسبب هذا في الحقيقة، صحيح أن ثمة أيضاً هموماً كثيرة تبعاً لبطئي وحذري ودقتي، لكنها ليست كل شيء، صحيح ان هذه الهموم تكمّل، مثل الديدان، العمل في الجثة، لكنني أصبت إصابة حاسمة من شيء آخر. إنه الضغط العام الناتج عن القلق والضعف واحتقار الذات.

أريد أن أحاول إيضاح الأمر بإسهاب: هنا في محاولة الزواج يلتقي في علاقاتي معك شيئان متناقضان ظاهرياً لقاء قوياً مثلما لا يلتقيان في مكان آخر. لا ريب أن الزواج هو الضمانة لأشد استقلال وتحرير الذات. كنتُ خليقاً أن يكون لديّ أسرة، وهذا أسمى ما يمكن للمرء أن يحققه حسب رأيي، إذاً أسمى ما حققته أنت أيضاً، كنتُ خليقاً أن أكون ندّاً لك، وكان من شأن كل عار قديم وجديد أبدي وكل طغيان أن يصبح مجرد تاريخ مضى. وكان من شأن هذا أن يكون شيئاً باهراً، لكن هنا يكمن المشكل. فالأمر كثير للغاية. ولا يمكن تحقيق هذه الدرجة من الكثرة. والحال

هي كما لو أن أحدهم كان سجيناً، وهو لا يعقد النية على أن يفرّ فقط، الأمر الذي قد يكون ممكن المنال، وإنما يعقد النية بالإضافة الى ذلك وفي الوقت نفسه على إعادة بناء السجن وتحويله الى قصر صيفي. لكنه إذا فرّ لا يستطيع أن يعيد البناء، وإذا أعاد البناء لا يستطيع أن يفرّ. وإذا أردت، في علاقة الشقاء الخاصة التي أتواجد فيها معك، أن أصبح مستقلاً، فإنه ينبغي عليّ أن أفعل شيئاً لا علاقة له بك أبداً إن أمكن؛ صحيح أن الزواج أعظم شيء ويمنح استقلالية مشرّفة كل الشرف، لكنه في الوقت نفسه ذو علاقة وثيقة بك. لذا فإن الرغبة بالخروج من هنا فيها شيء من الجنون، وكل محاولة يُعاقَب عليها بهذا تقريباً.

وهذه العلاقة الوثيقة بالذات تغريني أيضاً جزئياً بالزواج. وإنني لأفكر بتعادل الندّين هذا الذي من شأنه أن ينشأ من ثم بيننا وتفهمه كما لا تفهم تعادلاً آخر، ويكون تعادلاً جميلاً لأنني أصبح ابناً حراً، شاكراً، بريئاً، مخلصاً، وفي مقدورك أن تصبح أباً منشرح القلب، غير ظالم، أباً عطوفاً راضياً. لكن من أجل تحقيق هذا الهدف لا بد من محو كل ما حدث من صفحة الوجود، وهذا يعني شطب أنفسنا.

لكن كما نحن تظل أبواب الزواج موصدة أمامي لكون الزواج مجالك الخاص بك. وأحياناً أتصور خريطة العالم مفتوحة وأنت ممدد فوقها بالعرض. ومن ثم يبدو لي أنه بالنسبة لحياتي لا يدخل في الحسبان سوى المناطق التي لا تغطيها أو التي لا تقع في نطاقك. وطبقاً لتصوري عن حجمك ليست هذه المناطق كثيرة ولا تمنح السلوى كثيراً، والزواج بخاصة ليس من هذه المناطق.

إن مجرد عقد هذه المقارنة يدلّ على أنني لا أريد القول إطلاقاً إنك،

من خلال كونك قدوة لي، إنما قمت بطردي من الزواج مثلما فعلت مثلاً من المتجر. بل العكس هو الصحيح، رغم كل تشابه بعيد. فقد كان أمامي في زواجكما زواج نموذجي في كثير من الأمور، نموذجي في الوفاء، في العون المتبادل، في عدد الأولاد، وحتى عندما كبر الأولاد وراحوا يكدرون الوئام دائماً أكثر، ظل الزواج زواجاً نموذجياً لم يمس. وربما بناء على هذا المثال تشكل مفهومي السامي عن الزواج؛ وكان هناك أسباب أخرى لكون الرغبة بالزواج بلا حول ولا قوة. وكانت هذه الأسباب تكمن في علاقتك مع الأولاد، هذه العلاقة التي هي موضوع الرسالة بكاملها.

هناك رأي يقول إن الخوف من الزواج إنما يعود الى أن المرء يخشى أن يكيل أولاده له فيما بعد الصاع صاعين، انتقاماً للآثام التي اقترفها نفسه بحق والديه. وأظن أن هذا ليس ذا أهمية كبيرة للغاية في حالتي، إذ أن شعوري بالذنب يرجع إليك في الحقيقة، وفكرة فرادته تسيطر عليه أيضاً أكثر من اللازم، بل إن هذا الحس بالفرادة هو جزء من طبيعته المؤلمة، ولا يمكن تصور تكراره. وعلى كل حال ينبغي أن أقول إن مثل هذا الابن الصامت، المكتئب، الجاف، الهزيل، المتداعي، خليق بأن يكون ابناً لا يطاق بالنسبة لي، وخليق بي، في حال عدم وجود امكانية أخرى، أن أهرب منه، أهاجر، كما كنت تريد أن تفعل أولاً بسبب زواجي. من الممكن إذاً أن يكون هذا أيضاً قد أثر عليّ في عجزي عن الزواج.

لكن الأهم بكثير هو القلق حولي. ويجب فهم هذا كما يلي: لقد ألمحت الى أنني في الكتابة وفيما يتصل بها، قد قمت بمحاولات استقلال ومحاولات فرار صغيرة لم تسفر عن نجاح يذكر، ولن تؤدي بالكاد الى شيء، وأمور كثيرة تثبت لي ذلك. ورغم ذلك فإنه من واجبي أو بالأحرى أن حياتي تكمن في أن أسهر على هذه المحاولات ولا أدع خطراً يمكنني أن

أصده، لا بل لا أدع احتمال وقوع مثل هذا الخطر يقترب منها. والزواج هو احتمال مثل هذا الخطر، غير أنه احتمال لأكبر ترقية، لكن بالنسبة لي يكفي أنه احتمال خطر. وماذا يكون خليقاً بي أن أفعل لو كان خطراً حقاً! كيف يمكنني أن أواصل الحياة في الزواج مع الشعور بالخطر، هذا الشعور الذي قد لا يكون قابلاً للإثبات، لكنه على كل حال غير قابل للإنكار! صحيح أنني أستطيع أن أتأرجح إزاء ذلك، لكن المخرج الأخير مؤكد، يجب عليّ أن أستغني. ومثال العصفور في اليد والحمامة على السطح لا يصح هنا إلا قليلاً جداً(*). في اليد لا أملك شيئاً، وعلى السطح كل شيء، ورغم ذلك ينبغي عليّ ـ هكذا تقرر ظروف الصراع وضرورة الحياة ـ أن أختار اللاشيء. وعلى نحومشابه كان عليّ أن أختار لدى اختيار المهنة أيضاً.

لكن أهم عائق للزواج هو الاقتناع الثابت الذي لا يُزال بأن حفظ الأسرة أو حتى القيام بشؤونها إنما يتطلب بالضرورة كل ما عرفته عنك، أي كل شيء سوية، الخير والشر، كما اجتمع الحال عضوياً فيك، أي القوة والسخرية من الآخرين، الصحة وقدر من الشطط، موهبة في الحديث وقصور، الثقة بالنفس وعدم الرضى عن كل إنسان آخر، السيادة والطغيان، الفراسة وسوء الظن إزاء معظم الناس، ثم فضائل أيضاً دون أية مثالب، مثل الجد والمثابرة وسرعة البديهة والجسارة. من كل هذا لم أكن أملك شيئاً تقريباً بالقياس إليك، أو لم أكن أملك إلا أقل القليل، وبهذا القليل أردت أن أجرؤ على الزواج، في حين كنت أرى أنك حتى أنت كان عليك أن تكافح في الحياة الزوجية كفاحاً مريراً وحتى أنك فشلت مع الأولاد؟ وطبعاً لم أطرح هذا السؤال على نفسي بشكل واضح صريح ولم أجب عليه بشكل

(*) يقول مثل ألماني: «عصفور في اليد خير من حمامة على السطح». وهو تحوير للمثل العربي: «عصفور في اليد خير من عشرة على الشجرة». (ا. و).

واضح صريح، وإلا كان التفكير المألوف قد استحوذ على الموضوع وأظهر لي رجالاً آخرين مغايرين لك (لتسمية واحد من الجوار يختلف عنك كل الاختلاف: الخال ريشارد) ومع ذلك تزوجوا وعلى الأقل لم ينهاروا تحت أعباء الزواج، الأمر الذي هو كثير للغاية وكان خليقاً أن يكفيني جداً. لكن هذا السؤال لم أطرحه وإنما عشته منذ طفولتي. فأنا لم أمتحن نفسي إزاء الزواج فقط، وإنما إزاء كل صغيرة وكبيرة؛ وإزاء كل صغيرة وكبيرة كنت تقنعني بعجزي، وذلك من خلال مثالك ومن خلال تربيتك، كما حاولت أن أصف؛ وما كان صحيحاً لدى كل صغيرة ويعطيك الحق كان لا بد طبعاً أن يكون صحيحاً بشكل هائل أمام الأعظم، أي أمام الزواج. قبل محاولات الزواج نشأت مثلما ينشأ تاجر مثلاً، تاجر يرزح تحت متاعب وإحساس داخلي سيء لكن بدون محاسبة دقيقة ولا يحسب حساب الغد. لقد حقق بعض الأرباح الصغيرة وراح، بسبب ندرتها، يلاعبها في مخيلته ويبالغ فيها؛ وما عدا ذلك لم يحقق سوى خسائر يومية. كل شيء يجري تسجيله، لكن دون موازنة حسابه قط. والآن يأتي الزام تسوية الحساب، وهذا يعني محاولة الزواج. ولدى المبالغ الضخمة التي يجب هنا حسابها كأن الأمر فيما لو لم يكن قد تحقق أصغر ربح قط، كل شيء هو مجرد دَين كبير واحد. والآن تزوج دون أن تصاب بالجنون!

وهكذا تنتهي حياتي حتى الآن معك، وهي تحمل في طياتها مثل هذه الآمال للمستقبل.

وإذا نظرت نظرة شاملة الى تعليلي للخوف الذي أستشعره أمامك، فإنه يمكنك أن تجيب: [(*)إنك تدّعي أنني لا أبذل جهداً عندما أفتئر

(*) القوس من وضع المترجم (ا. و)

علاقتي بك من خلال ذنبك وحده، لكنني أظن أنك رغماً عن الجهد الظاهري لا تجعل الموضوع أكثر صعوبة لك وإنما أكثر ربحاً. أولاً ترفض أنت أيضاً كل ذنب ومسؤولية عليك، وطريقتنا في هذا هي نفسها إذاً. لكنني في حين أعزو الذنب الوحيد إليك، وذلك بشكل صريح كما أعني أيضاً، فإنك تريد أن تكون «فائق الذكاء» «وفائق الحنوّ»، في الوقت نفسه وتبرّئني أيضاً من كل ذنب. وطبعاً لا يتمّ لك هذا الأمر الأخير سوى ظاهرياً (وأكثر من ذلك لا تريد أيضاً)، ويتضح ما بين السطور رغم كل «الأقوال» عن الماهية والطبيعة والتناقض والعجز، أنني أنا الذي كنت في الحقيقة الشخص المهاجِم، في حين أن كل ما كنت تفعله لم يكن سوى دفاع عن النفس. والآن حققت إذاً من خلال عدم إخلاصك ما يكفي، حيث أنك برهنت على ثلاثة أمور، أولاً أنك بريء، وثانياً أنني مذنب، وثالثاً أنك مستعد، دلالة على عظمتك، ليس لأن تعذرني فحسب، وإنما، الأمر الذي هو أكثر وأقل، لأن تريد التدليل على الموضوع وتصديقه بنفسك، بأنني ـ لكن خلافاً للحقيقة ـ بريء أيضاً. وخليق بهذا أن يكفيك الآن، لكنه ما زال لا يكفيك. إذ أنك والحق وضعت في رأسك أنك تريد أن تعيش أولاً وآخراً. انني أعترف أننا نتصارع مع بعضنا بعضاً، لكن هناك نوعين من الصراع. صراع الفرسان، حيث تتبارى قوى خصوم مستقلين، كل يبقى لنفسه، يخسر لنفسه، ينتصر لنفسه. وصراع الحشرة، هذه الحشرة التي لا تلدغ فحسب، وإنما تقوم على الفور، وأيضاً من أجل الحفاظ على حياتها، بمص الدم. هذا هو الجندي المحترف الحقيقي. وهذا هو أنت. غير عملي في الحياة؛ ولكن لكي تتكيّف فيها متمتعاً برغد العيش ودون لوم الذات، تُظهر أنني أخذت منك كل كفاءتك في الحياة ووضعتها في جيبي. وماذا يهمك الآن إذا لم تكن كفؤاً، فأنا أتحمل المسؤولية أما أنت فإنك

تتمطى بهدوء وتدعني أجرّك، جسدياً وروحياً، عبر الحياة. مثال: عندما أردت مؤخراً أن تتزوج، كنت في الوقت نفسه، وهذا ما تعترف به في هذه الرسالة، لا تريد أن تتزوج، لكنك كنت تريد، لكي لا تتعب نفسك، أن أساعدك في تحقيق رغبتك في عدم الزواج، وذلك بأن أمنعك من هذا الزواج بسبب «العار» الذي من شأن الزواج أن يعود به على اسمي. لكن هذا لم يخطر ببالي قط. فأنا أولاً لم أقصد هنا أو في أوجه أخرى أن «أكون عائقاً في طريق سعادتك»، وثانياً لا أريد أن أسمع أبداً مثل هذا اللوم من ابني. ولكن هل ساعدني في شيء جهاد النفس الذي تركت لك به حرية الزواج؟ لا شيء على الإطلاق. ولم يكن نفوري من الزواج خليقاً أن يمنعه، بل على العكس، كان الأمر سيكون بحد ذاته حافزاً آخر لك لكي تتزوج الفتاة، إذ أن «محاولة الهروب» على حد تعبيرك كانت ستصبح بهذا كاملة. وسماحي بالزواج لم يمنع مآخذك، إذ أنك تدلل على أنني السبب على كل حال في عدم زواجك. لكنك في الحقيقة لم تبرهن هنا وفيما عدا ذلك، بالنسبة لي، شيئاً آخر سوى أن جميع مآخذي كانت صحيحة وأن مأخذاً صحيحاً بشكل خاص قد غاب من بينها، وهو مأخذ عدم الصدق، والتزلّف والتطفل. وإذا لم أكن مخطئاً كثيراً، فإنك تتطفل عليّ أيضاً بهذه الرسالة في حد ذاتها](*).

رداً على ذلك أجيب أولاًأن هذا الاعتراض كله، الذي يمكن أن يُقلب جزئياً ضدك أيضاً لا يجيء منك، وإنما مني. حتى عدم ثقتك بالآخرين ليست كبيرة مثل عدم ثقتي بنفسي التي قمت بتنشئتي عليها. وأنا لا أنكر صحة الاعتراض الى حد ما، هذا الاعتراض الذي يساهم أيضاً في حد ذاته

(*) القوس من وضع المترجم (ا. و)

في وصف علاقتنا. وطبعاً لا يمكن للأشياء في حقيقة الأمر أن تتسق مع بعضها بعضاً مثلما تفعل الأدلة في رسالتي، فالحياة هي أكثر من لعبة صبر؛ لكن بالتصحيح، الذي ينشأ من هذا الاعتراض، والذي لا أستطيع ولا أريد أن أقوم به بالتفصيل، يجري التوصل حسب رأيي الى شيء قريب جداً من الحقيقة يستطيع أن يهدّئ من روعنا كلينا بعض الشيء ويجعل الحياة والموت أكثر سهولة.

فرانز

II - أربع دراسات

أبدع كافكا كل أدبه خلال أحد عشر عاماً ونصف العام، بين أيلول ١٩١٢ وآذار ١٩٢٤ ، وقد كُتب عن هذا الأدب، في ألمانيا وحدها، ستة عشر ألف دراسة بين مقالة وكتاب، منها أكثر من ألفي أطروحة دكتوراه. ووضع النقاد **رسالة الى الوالد** في مكانها الصحيح، المركزي، داخل كتابات كافكا، وخصصوا لها دراسات كثيرة. وهنا جرى اختيار أربع دراسات هامة عن هذه الرسالة، كتبها أربعة من الاختصاصيين في أدب كافكا: أستاذان جامعيان وناشران.

كتب الدراسة الأولى بعنوان «**بين الحكم ورسالة الى الوالد**» غرهارد نويمان Gerhard Neumann. وهو استاذ جامعي وأحد علماء الأدب المشاركين في تحقيق الطبعة التاريخية ـ النقدية لآثار كافكا.

وكتب الدراسة الثانية «منذ بدء تاريخ البشرية» فيلهلم امريش Wilhelm Emrich. (راجع ص ٢٨٠).

وعن كاتب الدراسة الثالثة «**خلفيات رسالة الى الوالد**» لا بد من ذكر المقدمة التالية:

سيغفريد أونزلد Sigfrid Unseld ولد في العام الذي توفي فيه فرانز كافكا. في عام ١٩٥٢ بدأ العمل في دار نشر سوركامب Suhrkamp (في فرانكفورت)، التي تعتبر أهم دار نشر أدبية في ألمانيا ورمز الحداثة الألمانية. وأصبح مديرها منذ عام ١٩٥٩ . وهو ينشر فيها كتب أهم الأدباء

الألمان وكتب نخبة الأدب العالمية. كما اكتشف جيلاً كاملاً من الكتاب الشباب، وهو أكبر مشجع لهذا الجيل. وقد طبع الأدب الكلاسيكي الألماني أفضل طباعة وأدقها. وهو نفسه يكتب كتباً بلغ عددها نحو عشرين كتاباً.

ويعتبر سيغفريد اونزلد من أكثر الناشرين تأثيراً على الحياة الأدبية خاصة والفكرية عامة في المانيا. ولا يعتبر من أهم الناشرين الألمان بعد الحرب العالمية الثانية فحسب، وإنما من أكبر الناشرين في تاريخ الأدب الألماني.

وبمناسبة عيد ميلاده السبعين في عام ١٩٩٤ كتبت عنه عشرات المقالات وصف فيها بأنه «لا يقارَن» و«عملاق فرانكفورت»، وأنه «الملك» و«تربطه صلة قرابة بزويس»، وأنه «حدث من أحداث القرن» و«حدث خارق من أحداث الطبيعة»، وأنه «طفح» و«يمكن مقارنته بزلزال»، وأنه «من أقصى درجات الغرابة أن يُعترض ضده».

أما ما يهمنا هنا في هذا الرجل فهو الجملة التالية: «لكن الصدع في قَدَر سيغفريد أونزلد هو قطيعته مع ابنه يواخيم».

ولد يواخيم اونزلد في عام ١٩٥٣ . درس فرعي الأدب الألماني، وعلم النشر، وكتب أطروحة دكتوراه بعنوان «فرانز كافكا وناشروه». واستمر في دراسة كافكا ونشر كتاباً ثانياً عنه بعنوان «فرانز كافكا/حياة كاتب».

عمل يواخيم اونزلد مع والده في دار نشر سوركامب، لكنه اختلف معه خلافاً كبيراً وقاطعه، وغادر دار النشر، وأسس داراً جديدة خاصة به. وقد وضع لها شعاراً: «الأدب هو الحصن الأخير الذي مازال يمكن فيه أن تقال الحقيقة». وقال: «أريد أن أكون نفسي. وعلى الكتب التي أنشرها أن

تجيب على السؤال: لماذا من العسير تحقيق ذلك. من أين ينبع النزاع والمصادمات، الحقد والحسد؟».

حقق يواخيم أونزلد رسالة كافكا الى والده ونشرها، ونشر معها مقالة «خلفيات رسالة الى الوالد» التي تعتبر أهم دراسة عن رسالة كافكا. وربما تعود أهمية هذه الدراسة كونها نتيجة تجربة ذاتية عاشها الكاتب يواخيم أونزلد.

وقد لا يكون الفرق جوهرياً، إذا كان الأب مثقفاً ثقافة عالية أو كان جاهلاً، أمّياً؛ إذا كان شخصية عامة مشهورة مثل سيغفريد أونزلد، أو كان إنساناً بدائياً مثل هرمان كافكا. فالمشكلة قائمة في الحالتين، وفي حالات كثيرة أخرى، في كل مجتمع وفي كل طبقة، ، بل في كل زمان ومكان.. حتى الآن.

والدراسة الرابعة بعنوان «بين الأب والأدب»(*)، هي آخر دراسة وضعت حتى الآن عن **رسالة الى الوالد**. وقد كتبها ميخائيل مولّر Michael Mueller ونشرها، مع شروحات أخرى، كملحق لاحدى طبعات الجيب التي صدرت أثناء اعداد هذا الكتاب.

ا . و

(*) عناوين الدراسات من وضع المترجم (ا. و).

١ - بين «الحكم» و«رسالة الى الوالد»

إن الترابط بين الوجهين العائلي والسياسي لمشكلة السلطة في قصة **الحكم** ليس بعيداً كما يريد كافكا أن يوهمنا. ففي رسالة بتاريخ ٢ حزيران ١٩١٣ كان كافكا قد كتب الى فيليس عن نشوء **الحكم**، وأقرّ في ختام رسالته:

عندما جلست لكي أكتب، أردت بعد يوم أحد بائس الى درجة الصراخ (كنت قد درت صامتاً طوال بعد الظهر حول أقارب صهري الذين كانوا آنذاك لأول مرة لدينا) أن أصف حرباً. كان شاب يرى من نافذة جموعاً من البشر تقترب سائرة فوق الجسر. لكن بعد ذلك انقلب كل شيء بين يدي.

كانت البذرة الأصلية تشير، إذاً، الى موضع المفصل بين جو السلطة الخاص والعام. والوضع على النافذة (بين الأسرة والمجتمع) يظل قائماً في النص المكتوب، كما ظل الطريق الى الهواء الطلق كشكل أساسي. إن الرسالة التي يوجهها جيورج الى صديقه (على الملأ) كُتبت في الوقت نفسه مع وضد الوالد (بصفته الشخص الذي يمنح العالم الأُسري شرعيته). وهي تقوم بدور «المعبر» بين الجوين. وعليها أن تتيح الانتقال من جو الى آخر، لكنها تخفق في هذه المهمة. فهي تظل في جيب جيورج.

بعد سبع سنوات من كتابة **الحكم** عاد كافكا مرة أخرى الى نمط الابن الذي يكتب ضد أبيه القوي. وهنا أيضاً يتخذ كافكا الرسالة شكلاً للكتابة، لكي يتم التحرر في نطاقها. لكن هذه الرسالة تتسع لتصبح مشروع نظرية سلوك وعرضاً واضحاً لسيرة حياة يحاول أن يحدد بشكل حاسم دور الكاتب المعارض لمؤسسة الأسرة: إنها **رسالة الى الوالد**، كتبها كافكا في عام ١٩١٩ ، وظلت في جيبه، كما ظلت رسالة جيورج في **الحكم**.

لذا فإن **الحكم** و**رسالة الى الوالد** تتلازمان جداً لأنهما تعالجان المشكلة نفسها من طرفين (متناقضين): وهي السؤال عن الولادة «الثانية» للفرد بعد خروجه من الأسرة الى المجتمع. إن هذا الخروج من «الأسرة» الى «الحياة» بواسطة تلك التربية في الأسرة التي يمكن وصفها ـ دون تجاهل بنيتها المتناقضة ـ بأنها «تربية تؤدي للحرية». بدون عوننا ـ نحن والديك ـ لن تبلغ قط سن الرشد. هذه الصيغة الكلاسيكية للربط الأسري المزدوج يشكّلها كافكا في **الحكم** كتناقض، كموقف مسدود، لكنه في **رسالة الى الوالد** يحللها كمثال، ويصف نشأتها، ويكشف عن تأثيرها.

وبهذا تمثل **رسالة الى الوالد**، نسبة الى **الحكم**، تحليلاً ذاتياً ذا قيمة عالية. ولعل وصفاً موجزاً لحجج كافكا في **رسالة الى الوالد** أن يعبّر عن ذلك.

آ ـ كلمات ومفاهيم

على المستوى الأدنى للنص، مستوى المفردات والتصورات، ثمة تماسّات عديدة بين **رسالة الى الوالد** و**الحكم**. إن كلمة «الحكم» نفسها مع اشتقاقاتها يرتكن عليها نص **رسالة الى الوالد** بكامله مثل صوت الأرغن الذي يقود بقية الأصوات. والمصطلحات اللغوية التي تلج كل مكان في

نسيج النص ترافق حجج الكاتب كلها. فمنذ الصفحات الأولى جاء: **حكمك عليّ.**

والشخص الوحيد في رابطة الأسرة الذي يجرؤ على تكوين «حكم» خاص به هو الاخت أوتلا، التي **دخلت كآخر العقد الى أوضاع سلطوية كانت قد اكتملت** في الأسرة، وفي مقدورها هكذا أن تكوّن لنفسها **حكمها من المواد الكثيرة الجاهزة.** وهناك مفهوم ثان هام داخل نظام الحجج في **رسالة الى الوالد** هو مفهوم **حركة المرور** بمعنى الاتصال البشري. وكانت تلك هي الكلمة التي تختتم، في **الحكم** أيضاً، القصة بشكل غامض. وهكذا فإن كافكا يتهم والده بأنه **لم تكن لتعلم شيئاً في الواقع عن علاقاتي بالناس.** ويتابع: **استحالة المعاشرة الهادئة** أدت الى **نتيجة أخرى طبيعية جداً في الحقيقة: لقد نسيت الكلام.** وكما هو الحال غالباً لدى كافكا، فإن بعض التحولات المجازية الصغيرة تشكل هنا أيضاً صلة وصل بين مجالي التداعيات في القصة والرسالة. ففي الرسالة يدع كافكا الوالدَ، في حديث متخيل، يرفع اتهاماته ضد الابن، كما يقدمها بندمان العجوز بالتحول المجازي نفسه:

هذا هو أنت. غير عملي في الحياة؛ ولكن لكي تتكيّف فيها متمتعاً برغد العيش ودون لوم الذات، تُظهر أنني أخذت منك كل كفاءتك في الحياة ووضعتها في جيبي.

إن موضوع الجيوب هذا يظهر في **الحكم** مرتين: كتلك الجيب التي وضع فيها جيورج رسالته، وكتلك **الجيوب** في قميص الوالد التي يحاول جيورج أن يهزأ بها: خاطرة لغوية نشأت، مثلما هو الحال غالباً عند كافكا، من تعبير مَثَليّ (**أضعك طبعاً في جيبي**) يعرض مداورات استراتيجيات التفويض والعزل في الأسرة من خلال صورة لغوية.

ب ـ عملية التعليم في الأسرة

والتدليل في **رسالة الى الوالد** يرمي الى غرض آخر: فهو يظهر تلك الأحداث في الأسرة، التي عليها أن تتيح له تعلم تحقيق الذات. والأمر هو، في نهاية المطاف، تعلم الطفل للتفكير، هذا التعلم الناشئ تحت ضغط الشعور العائلي والارتباط العائلي ضمن الطقوس التأديبية المبتكرة من قبل الأب والمكررة على الدوام:

كنت أقف بكل تفكيري تحت ضغطك الثقيل، حتى بتفكيري الذي لا يتفق مع تفكيرك، وخاصة بتفكيري هذا. وكانت جميع هذه الأفكار المستقلة عنك ظاهرياً، مثقلة منذ البداية بحكمك المستبدّ. واحتمال هذا حتى تنفيذ الفكرة بشكل كامل ومستمر كان أمراً مستحيلاً تقريباً. وأنا لا أتحدث هنا عن أية أفكار عظيمة، وإنما عن كل عمل صغير من زمن الطفولة.

ما يصفه كافكا هنا هو في الواقع الوجه البراغماتي للاتصال البشري، تحديد التفكير ليس عبر المضمون وإنما عبر العلاقة. والمهم بالنسبة لمثل هذا النوع من تعلم التفكير هو أن الطفل يفضّل الخضوع لقواعد التعلم هذه على تعريض علاقته بالآخرين للخطر. لكن هذا هو بالذات ما يميز الوضع العائلي لكافكا.

ج ـ ربط عائلي مزدوج

إن تعلم تحقيق الذات بواسطة دروس الوالد داخل الأسرة يحدث أثناء تناول وجبات الطعام خاصة. كافكا يكتب:

لكن هكذا كانت تربيتك كلها. وأظن أنك تملك موهبة في التربية. ولا شك أنه كان في ميسورك أن تفيد إنساناً من نوعك بتربيتك له؛ كان

من شأنه أن يدرك رجاحة ما تقوله له، ولا يهتم بشيء آخر، وينفذ بكل هدوء ما يطلب منه. لكن بالنسبة لي كطفل فقد كان كل ما كنت تصرخ به لي وصية نزلت من السماء، وأنا لم أنس هذه الوصية يوماً، بل ظلت أهم وسيلة لي في حكمي على العالم، وقبل كل شيء في حكمي عليك.

وهنا كنتَ فاشلاً، كل الفشل. وإذ كنت في طفولتي ألتقي معك أكثر ما ألتقي على مائدة الطعام، فإن دروسك كانت في معظمها دروساً في آداب المائدة. ماكان يوضع على المائدة كان يجب أن يؤكل. وما كان يجوز الحديث على جودة الطعام. لكنك أنت كنت غالباً ما تجد الطعام غير صالح للأكل، وتسميه «العلف»، وتقول أن «البهيمة» (الطبّاخة) أفسدته... العظام لا يجوز لأحد أن يقرقشها. أما أنت فنعم. الخلّ لا يجوز لأحد أن يرتشفه. أما أنت فنعم. كان المهمّ تقطيع الخبز بشكل مستوٍ. لكن أنَّك كنت تقطّعه بسكين تبلّلها الصلصة فهذا كان سيّان. وكان علينا أن نحترس من عدم سقوط بقايا طعام على الأرض، لكن تحتك كان معظم البقايا... كان من شأن هذه الأمور أن تكون بحد ذاتها تفاصيل لا أهمية لها على الإطلاق، ولم تثقل على نفسي إلا لكونك أنت، وأنت الإنسان القدوة بالنسبة لي، لم تكن نفسك لتحافظ على الوصايا التي فرضتها عليّ.

مايحاول كافكا أن يصفه في هذا المشهد هو إحدى الاستراتيجيات الجوهرية للتربية الأُسرية: مايسمّى «الربط المزدوج». وتقوم هذه الاستراتيجية على «التربية لنوال الحرية» وعلى «القسر لنوال الاستقلالية». ولأن عضو الأسرة الصغير لا يريد فقدان علاقته بأعضاء أسرته، فإنه يُرغم على إنكار تناقض الخطاب من أجل إنقاذ هذه العلاقة الوجدانية. يُرغم الطفل على تلبية

الطلب المتناقض، «اغفال من خلال الامتثال أوامتثال من خلال الاغفال». والمهم بالنسبة لهذا الوضع المستحيل هو أن الأمر ـ كما هو الحال في «حكم» الوالد في قصة **الحكم** ـ يُفهم على الوجه الصحيح على أنه أمر مطلق عام، وفي الوقت نفسه على أنه مخصص للفرد صاحب العلاقة وحده. إنه التناقض ذاته الذي نجده في أمثولة **أمام القانون**: إن باب القانون الذي لا يمكن فهمه، حسب طبيعته، إلا على أنه باب عام، يُغلق في اللحظة التي يموت فيها الفرد المتواجد أمامه. إنه هذا النوع من التناقض الذي يمكن بواسطته تفسير نصوص كافكا بطريقة أكثر طبيعية: المرور بتجربة اللغة كوسيلة تحمل في طياتها مطالب سلوك متناقض ترغم على تصرفات متناقضة. إن موقف الطعام، المتناقض، الذي يصفه كافكا بشكل واضح في **رسالة الى الوالد**، يجد عرضه المثَليّ في قصة **فنان جوع**. أما قصة **الحكم** فإنها تصف تناقض قانون لا ينطبق إلا على فرد واحد، حكم يُقبل دون إدراك إلزاميته القانونية.

إن «مشهد الشرفة» الشهير الذي يرفض فيه الأب أن يسقي الابن ـ **كنت أبكي ذات مرة في الليل أستعطف وأستعطف جرعة ماء** ـ يسم التجربة الذاتية الأولى للطفل كافكا. وقصة **الحكم** تقدم هذه التجربة بشكل معكوس: حكم الأب على الابن بالموت غرقاً. إنه التراجع النهائي عن الحياة المضنية المتعلّمة في الأسرة.

د ـ القانون كخطاب الآخرين

يصف كافكا سير عمل هذا القانون المتناقض بدقة متناهية:

بهذا أصبح العالم بالنسبة لي مقسّماً الى ثلاثة عوالم. في العالم الأول كنت، أنا العبد، أعيش تحت قوانين وضعت لي وحدي، ولم أتمكن أبداً، فوق هذا، من الاستجابة لها كلية، ولا أدري لماذا. والعالم الثاني

كان بعيداً عن عالمي بعداً لا نهائياً، وكنت أنت تعيش فيه مشغولاً بالحكومة وإصدار الأوامر وبالغضب بسبب عدم الامتثال لهذه الأوامر. والعالم الثالث حيث كان يعيش بقية الناس سعداء بعيدين عن الأوامر وطاعتها.

في استعادة للماضي يرسم كافكا هنا بدّقة تجريدية كبيرة شروط وضع لم يصوره في **الحكم** سوى من أعراضه: في **رسالة الى الوالد** يجري وصف تحقق ما يوجد في **الحكم** بصفته مجرد شيء غير معقول: أحدهم يفعل أمراً جَلَلاً يُرغم بالكلام وحده على الإتيان به وخلافاً لكل منطق. وليس عالماً مجرداً أخلاقياً هو الذي يحقق احترام القانون، وإنما التركيبة العائلية، نظام الاتصالات المحدود القائم على الحب بصفته سلطة، هذا النظام بين الآباء والأبناء هو الذي ينتج عالم القانون المتناقض. وهنا لا يعود بالإمكان الحديث عن الذنب بالمعنى المألوف. ما يُترك في **الحكم** معلّقاً، يجري تشخيصه في **رسالة الى الوالد** بدقة كبيرة: فقط الشخص الذي بلغ سن الرشد استطاع أن يدرك أن التصرف السلطوي للأب، والشعور بالذنب لدى الابن، إنما يخفيان عجزهما كليهما. والمحاكمة التي تؤدي الى مثل هذه الأحكام لا تعود تسمح بوجود قضاة موضوعيين، وإنما أطراف نزاع فحسب: إنها تعيد إنتاج القسر، **هذه القضية الرهيبة المعلقة بيننا وبينك، نناقشها بكل تفاصيلها ومن كل جوانبها ولدى كل المناسبات ومن بعيد وقريب، هذه القضية التي تدّعي فيها على الدوام أنك قاض، في حين أنك، على الأقل الى حد كبير (هنا أترك الباب مفتوحاً لكل الأخطاء التي يمكنني أن أقع فيها طبعاً) طرف ضعيف أعمى القلب والبصيرة مثلنا.**

إن نتيجة **الذنب البريء** لهذا الوضع هي غلبة خطاب الأسرة على خطاب الفرد المحرّر؛ إن الوالد هو الذي يضع علامات الوقف في ملفّ كلام الأسرة. يقول الابن: **لقد نسيت الكلام.**

هـ ـ حكم الوالد

إن الوسيلة الاستراتيجية لهذا الترتيب اللغوي، أي ترتيب الواقع ضمن الأسرة، هي الربط المزدوج. وهنا أيضاً يقدم كافكا مثالاً كلاسيكياً:

كنت دائماً وأبداً تعيرني (وحدي أو أمام الآخرين ـ لم يكن لديك إحساس بـإذلالي ـ وكانت شؤون أولادك علنية دائماً) بأنني أعيش، بفضل عملك، بوفرة وهدوء ودفء ودون أي عوز. إنني أفكر هنا بملاحظات لا بد أن تكون قد حفرت ما يشبه الأخاديد في دماغي، مثل: «لم يكن عمري يزيد عن سبع سنوات، عندما كان يجب عليّ أن أدور على القرى وأنا أدفع عربة اليد أمامي». «كنا ننام جميعاً في غرفة واحدة». «كنا سعداء عندما يكون لدينا بطاطا». «طوال أعوام كان عندي جروح مفتوحة في الساقين بسبب نقص في الملابس الشتوية». «عندما كنت فتى صغيراً كان عليّ أن أذهب الى الدكان في بيسك». «من البيت لم أحصل على أي شيء، ولا حتى من الجيش، بل إنني كنت أرسل نقوداً الى البيت». «لكن رغم ذلك، رغم ذلك... الوالدُ كان بالنسبة لي الوالد دائماً. من يعرف هذا اليوم! ماذا يعرف الأولاد؟ هذا لم يعانِهِ أحد! هل من ابن يفهم اليوم هذا؟» كانت مثل هذه القصص خليقة بأن تكون، في ظل ظروف أخرى، وسيلة تربية ممتازة، وأن تشجع وتقوّي لاجتياز المتاعب والنواقص التي كان الوالد قد عانى منها. لكنك لم تكن تريد هذا أبداً. فالوضع كان قد أصبح وضعاً آخر نتيجة مجهودك، ولم يعد هناك فرصة للتميّز بالطريقة التي كنت قد فعلت بها ذلك. كان ينبغي على المرء أن يخلق مثل هذه الفرصة بالقوة والانقلاب، كان ينبغي على المرء أن يتحرر من البيت ويخرج منه... لكن كل هذا لم تكن تريده أبداً. كنت تصفه بأنه نكران جميل، غرابة أطوار، عقوق،

خيانة، جنون. في حين كنت إذاً تغري، من طرف، بالمثال والحكاية وإثارة الخجل، كنت من طرف آخر تمنع بكل صرامة».

هنا يُعرض الربط المزدوج خطوة خطوة: في البدء يقدم الوالد نفسه للأولاد بصفته مثالاً؛ اضطر في طفولته أن يعمل وفي ساقيه جروح مفتوحة. إن وسيلة التربية التي تُستخدم هنا هي حياته السابقة كمضرب مَثَل: الاستغناء يبدو كشرط للتحرر. هذه الحجة الأولى تنقلب طبعاً مع تقدم الكلام الى عكسها: إذ أن الوالد نفسه وصل من خلال استغنائه الى الرفاه. وهو في وضع يسمح له بتأمين حياة لأولاده خالية من الاستغناء والعوز، ويلزمهم بهذا بالعرفان بالجميل ويعيقهم عن تحرير ذواتهم (هذا التحرر الذي لا يمكن تحقيقه إلا من خلال الاستغناء). إن دعوة الفعل التي تصدر من الوالد بصفتها مبدأ التربية هي دعوة متناقضة داخل نفسها: «تحرروا بناءً على مثالي وصيروا هكذا بشراً بالغين»، هو المبدأ الأول؛ «اخضعوا عرفاناً بالجميل وابقوا أطفالاً»، هو المبدأ المناقض. إن الخطاب التربوي يتخثر الى أمر لا يُمتثل له: «آمركم بألا تكونوا مطيعين». ويظل المفاجئ أن خطاب الوالد إنما يتضمن كلتا الامكانيتين اللتين من شأنهما الخروج على دعوة الفعل المتناقضة: التمرد أو الجنون؛ رد الفعل الأوديبي أو الفصامي. وكافكا نفسه يصوغ هذه الصورة:

الحال هي كما لو أن أحدهم كان سجيناً، وهو لا يعقد النية على أن يفرّ فقط، الأمر الذي قد يكون ممكن المنال، وإنما يعقد النية بالإضافة الى ذلك وفي الوقت نفسه على إعادة بناء السجن وتحويله الى قصر صيفي. لكنه إذا فرّ لا يستطيع أن يعيد البناء، وإذا أعاد البناء لا يستطيع أن يفرّ.

أو من ناحية أخرى بلغة المفاهيم:

كان ينبغي على المرء أن يخلق مثل هذه الفرصة بالقوة والانقلاب، كان ينبغي على المرء أن يتحرر من البيت ويخرج منه...

لذا فإن الرغبة بالخروج من هنا فيها شيء من الجنون، وكل محاولة يُعاقَب عليها بهذا تقريباً.

ما يُعرض هنا نظرياً وبشكل منظّم حقاً نجده كموضوع في **الحكم**: من طرف تخيلات الثورة ـ مثلاً في المقطع المحذوف عن الحرب التي كان سيجري تصويرها أو في رؤى الاضطهاد من روسيا ـ، ومن طرف التشتّت الفكري المتزايد لبطل القصة، هذا التشتت الذي يجد تعبيره بشكل مؤثر في صورة الخيط المفقود:

كان جيورج يقف في زاوية بعيداً عن الوالد قدر الإمكان. وكان قد عقد العزم قبل فترة طويلة على مراقبة كل شيء بدقة متناهية كي لا يمكن مباغتته على وجه من الوجوه بطريقة غير مباشرة من الوراء أو من الأعلى. وتذكّر الآن، مرة أخرى، العزمَ الذي كان قد نساه، ونساه ثانية، مثلما يدخل المرء خيطاً قصيراً في ثقب إبرة.

و ـ تخيلات تحرر

في **الحكم** يفشل الخروج من الأسرة بصفته ولادة في العالم الاجتماعي، وترافقه، على الهامش فحسب، كما لو أنه خروج مجازيّ، تخيلات التمرد والجنون. أما **رسالة الى الوالد** فإنها تعرض سلسلة من مثل محاولات الخروج هذه، التي هي في نهاية المطاف طبعاً محاولات غير ممكنة: وكأضعف إمكانية للتحرر يُفهم شكل من أشكال بلوغ سن الرشد. ويظهر هذا الشكل كثقة ضعيفة بعملية النضوج البيولوجية:

إن ما اضطررت لانتزاعه بالكفاح حصلنا عليه من يدك، لكن الكفاح من أجل الحياة الخارجية الذي كان طريقه مفتوحاً لك منذ أول

وهلة، والذي طبعاً لا نعفى منه نحن ايضاً، ينبغي علينا فيما بعد أن ننتزعه بقوة الأطفال ونحن في سن الرجولة.

والإمكانية الثانية، غير القابلة للتحقيق أيضاً، هي الوصول المتأخر الى الأسرة، هذا الوصول الذي حدث حقاً للأخت الصغيرة اوتلا، لكنه لم يحدث للابن البكر. وترتسم الإمكانية الثالثة في إبعاد الوالد بصفته الهيئة الشرعية القادرة على كل شيء:

في ميسوري أن أصف دوائر أخرى لنفوذك وللكفاح ضده، لكن من شأني هنا، إن فعلت ذلك، أن أدخل الى اللامأمون، وأن أضطر الى التأويل؛ وبالإضافة الى ذلك فإنك كلما ابتعدت عن متجرك وأسرتك أصبحت دائماً أكثر لطفاً ومرونة وأدباً ومراعاة ومشاركة (أقصد: ظاهرياً أيضاً)، ومثلك في ذلك مثل حاكم مستبدّ بأمره، لا داعي له عندما يكون ذات مرة خارج حدود بلاده، أن يظل على طغيانه، ويستطيع أن يظهر طيبة قلب ويجري اتصالات حتى مع أدنى الناس مرتبة. وفعلاً كنت مثلاً في الصور الجماعية التي التقطت في حمامات فرانسيس تبدو دائماً وأنت تقف بين الناس الصغار المتجهمين عظيماً منشرح الصدر مثل ملك يكون على سفر.

هنا يُشخِّص بنفاذ بصيرة بأي طريقة تظل السلطة، وبالذات سلطة الكلام أيضاً، مرتبطة بالأرض الأقليمية؛ إنهما وجهان لموقف واحد وحيد لا مخرج منه بأنه لا يمكن تصور الوالد مجرّداً من السلطة إلا في المنفى، في حين أن كافكا نفسه لم يوفق طوال حياته في تحقيق القفزة من أرض الأسرة في براغ الى الاستقلالية في غير هذا المكان. وكإمكانية رابعة للتحرر ترى رسالة الى الوالد تطوير حس عائلي سلبي **بالانفصال الداخلي عنك.** ويعود الفضل الى فرويد في تبيان ان مثل هذا القلب للانفعال لا يعني

انفكاكاً بحال. إن الحب والكره ليسا سوى وجهين لعملة واحدة. وتناقض المشاعر هذا بالذات هو الذي يتيح بادئ ذي بدء مطلب الفعل المتناقض داخل **حيوان الأسرة**: هذا التناقض يربط أفراد الأسرة مع بعضهم بعضاً بشكل غير قابل للانفكاك، والكره يظهر حالما يمتنع الحب. والإمكانية الخامسة لتحرير الذات، التي تدخلها **رسالة الى الوالد** الى الوعي، هي إمكانية تطوير لغة تحقيق ذات لا تنظّمها عملية التربية الأبوية، وبمعنى ما يوتوبيا تأسيس نظام علاقات جديد. ومحاولات الكتابة التي يدخلها كافكا دائماً الى ميدان الأسرة كحجة تجد هنا مكانها:

بشكل صحيح أكثر أصبت بنفورك كتابتي وما ــ الأمر الذي لا تعرفه ــ يتعلق بها. وهنا كنتُ فعلاً قد ابتعدت عنك مستقلاً بعض الشيء، وإن كان هذا الابتعاد يذكّر قليلاً بدودة داست قَدَم على قسمها الخلفي، فأفلتت قسمها الأمامي وجرّت نفسها الى الجانب. الى حد ما كنتُ في أمان، وكان ثمة ارتياح؛ والكراهية التي كنت تكنّها، على الفور طبعاً، لكتابتي أيضاً، كنت أرحّب بها هنا استثناء. صحيح أن كبريائي وطموحي كانا يضيقان باستقبالك لكتبي، هذا الاستقبال الذي أصبح مشهوراً بالنسبة لنا: «ضعه على الطاولة الصغيرة بجانب الفراش» (كنتَ في الغالب تلعب الورق عندما يصل كتاب)، إنما في الواقع كنت أشعر هنا بالراحة، ليس فقط شماتةً غاضبة، وليس فقط سروراً بـإثبات جديد لصحة رأيي في علاقتنا، وإنما في الأصل لأن تلك الصيغة كانت تقع في سمعي مثل «الآن أنت حر!» وطبعاً كان الأمر وهماً، فأنا لم أكن حراً، أو في أحسن الأحوال لم أكن حراً بعد. كانت كتابتي تدور حولك. والحق كنت أشكو فيها ما كنت لا أستطيع أن أشكوه على صدرك.

إن يأس مثل هذه المحاولة لتأسيس لغة خاصة بالفرد منتزعة من خطاب

الأسرة يتوضح في أن خطاب الحرية ليس شيئاً آخر سوى كتابة الحكم الأبوي بشيفرة جديدة، وثيقة جديدة الى حد ما كُشط فيها الحكم الأبوي **ضعه على الطاولة الصغيرة**، وكتب فوقه **الآن أنت حر**. وبهذا المعنى تنظر **رسالة الى الوالد** خلفها الى **الحكم** أيضاً: حتى الخطاب المحرِّر ما زال خطاباً عن هذه الأسرة وعن انتصار الأب، هذا الأب الذي يظل في منصبه كسبب لشرعية هذا الخطاب. ومما لا بدّ من اعتباره آخر تناقض لأدب كافكا هو أن خطاب التحرير أيضاً، بصفته خطاب الفن، لا يستطيع أن يرتسم سوى كنسخة لجهاز القسر لخطاب الأسرة والطقوس المتعلمة فيه. وثمة محاولة تحرير أخيرة، نُظر فيها بطريقة مماثلة في **الحكم** أيضاً ـ ونُبذت على الفور ـ تتجلى في تصور تأسيس أسرة خاصة بالفرد، تصور الزواج كإتاحة نظام علاقات عائلي جديد لم يجر تنظيمه سلفاً.

لكنني لم أعد أظهر أي بُعد نظر تقريباً فيما يتعلق بأهمية وإمكانية زواج بالنسبة لي؛ كان هذا الرعب الأكبر في حياتي حتى الآن قد غشاني بشكل غير متوقع كلية تقريباً. كان الطفل قد شبّ ببطء، وكانت هذه الأشياء بعيدة ظاهرياً عن تفكير الشاب كل البعد، وكان ثمة ضرورة أحياناً للتفكير بذلك؛ لكن لم يكن يتبين أنه يتهيأ هنا امتحان متواصل حاسم، بل أشد امتحان قسوةً. لكن في الواقع أصبحت محاولات الزواج أعظم محاولة للنجاة منك وأحفلها بالأمل، لكن الاخفاق أيضاً كان، من ثم، عظيماً بشكل مماثل.

مالا يُدرك بهذا الوضوح بصدد الفن، أي بصدد كتابة الأدب (ظهور لغة القسر في كل محاولة من محاولات التحرر)، يصبح واضحاً في محاولات الزواج التي تنقطع مراراً وتكراراً:

لكن أهم عائق للزواج هو الاقتناع الثابت الذي لا يُزال بأن حفظ الأسرة أو حتى القيام بشؤونها إنما يتطلب بالضرورة كل ما عرفته عنك،

أي كل شيء سوية، الخير والشر، كما اجتمع الحال عضوياً فيك، أي القوة والسخرية من الآخرين، الصحة وقدر من الشطط، موهبة في الحديث وقصور، الثقة بالنفس وعدم الرضى عن كل إنسان آخر، السيادة والطغيان، الفراسة وسوء الظن إزاء معظم الناس، ثم فضائل أيضاً دون أية مثالب، مثل الجد والمثابرة وسرعة البديهة والجسارة.

وليس من شأن التحرير أن يكون ممكناً إلا من خلال تماهٍ بلا قيد ولا شرط مع ما تعلمه الابن من الأب: لكن هذا بالذات يبدو نبذاً أخيراً ونهائياً لتلك الخصوصية التي كان إنقاذها هو هدف المحاولات الشعرية. وما كان هذا النوع من الهوية ممكناً كمجرد تعادل مع الأب إلا بعد دفع الابن للثمن، وهو أن يصبح نفسه أباً. بمحاولة التحرير الأخيرة هذه ـ وهذه هي حجة **رسالة الى الوالد**، هذه الحجة النهائية الى حد ما والتي تدحض كل الحجج الأخرى ـ تزول في الوقت نفسه إمكانية التحرر قبل الأخيرة: الكتابة بلغة حرة لا يضبطها الربط المزدوج. إنه انسداد المخرج لهذا الموقف، بلزوم كون المرء وحيداً وعدم قدرته على الوحدة من أجل الكتابة، الذي كان قد طبع **الحكم** بطابعه ويمنح **رسالة الى الوالد** مأساويتها.

والشكل الأدبي الذي يعبّر عن مثل هذه المأساوية لتواصل دون تواصل هو الرسالة. إن رسالة هي الموضوع الطابع في **الحكم**، وتعليل هذا الحكم يأتي على شكل رسالة: **رسالة الى الوالد** التي لم ترسل قط.

١٩٨١ غرهارد نويمان

Gerhard Neumann

٢ ـ منذ بدء تاريخ البشرية

كتب فرانز كافكا **رسالة الى الوالد** عندما كان يبلغ السادسة والثلاثين من عمره، وقبل وفاته بنحو خمسة أعوام. كان يقف آنذاك، عام ١٩١٩ ، في ذروة إبداعه الأدبي، إذ كان قد كتب قصص **الحكم** **والانمساخ** **وفي مستعمرة العقاب** ومجموعة القصص القصيرة التي صدرت في العام نفسه بعنوان **طبيب ريفي**؛ كما كان قد كتب روايتي **المفقود** **والمحاكمة** ونصوصاً أخرى. لذا يبدو مما يثير العجب أكثر أن يقوم كافكا في هذا الوقت، الذي كان يتمتع فيه بقدرة عالية على الانتاج الأدبي، بمثل هذه **المحاكمة الرهيبة** مع والده على شكل رسالة طويلة تستحضر جميع عذابات الطفولة التي لم يكن بالإمكان تخطيها وما زالت تثير مشاعر الانقباض، لا بل يُلمس فيها تزايد هذه العذابات، وذلك في السعي اليائس وغير المجدي للفرار من التورط النفسي مع الوالد من خلال **محاولات الزواج**، هذه المحاولات التي تتكرر دائماً ويحكم عليها بالفشل سلفاً مثلما هو الحال في عصاب نفسي قسري، وذلك لأنه لا يقام بها إطلاقاً إلا بهدف التحرر من الوالد، وبهذا بالذات تقع تحت التأثير الذي تريد نسفه. رجل في مثل هذه السن وشاعر بمكانة فرانز كافكا يظل غارقاً في **محاكمة** مع والده لا مخرج منها، ويرى نفسه عاجزاً عن تحويل علاقته بوالده، علاقة الطفل ـ الأب، الى

علاقة حرة بين رجلين ندّين. وهو ما زال يشعر أنه ابن منبوذ محروم من الإرث، يجهد عبثاً في سبيل اعتراف والده به، لكنه يظل في الوقت نفسه ملتصقاً بهذا الوالد، مثلما يلوذ طفيلي بنفوذ الأب.

ولاغرو أن اهتم التحليل النفسي بهذه «الحالة» الغريبة، فوضعت عنها كتب وأبحاث علمية عديدة؛ بل رأى هذا العلم إبداع كافكا الشعري بكامله تحت ضوء ما يسمّى «عقدة أوديب»، وحلله، وحاول أن يوضحه، وظن أنه وجد في هذه العقدة مفتاح جميع «ألغاز» شعر كافكا، هذا الشعر الذي يرى بعضهم أنه ربما كان الشعر الأكثر غموضاً في الشعر العالمي. وكافكا نفسه يبدو أنه يؤيد امكانية التفسير هذه عندما يقول في هذه الرسالة الى الوالد: **كانت كتابتي كلها تدور حولك، والحق كنت أشكو فيها ما كنت لا أستطيع أن أشكوه على صدرك. كانت وداعاً منك أطلته عمداً.**

ولكن رغم ذلك، فإن الكتابة المتأخرة لهذه الرسالة تشير الى أنه ينبغي هنا قلب طريقة التفسير القائمة على التحليل النفسي رأساً على عقب الى حد ما. ليست آثار كافكا هي التي يجب تعليلها وتوضيحها بعقدة الأب، وإنما على العكس يجب تفسير عقدة الأب بواسطة هذه الآثار، وإدخال هذه العقدة الى الوعي، وذلك في أهميتها فوق الشخصية، تلك الأهمية التي تستحقها آثار كافكا نفسها بصفتها أدباً عالمياً. ولو كانت هذه الآثار قد نشأت نتيجة ارتباط مرضي بالأب، لكان عليها نفسها أن تحمل سمة مرضية... في التعبير اللغوي كما في المضمون المغطى بغطاء ذاتي. لكن السمة المميزة لأسلوب كافكا هي، بالذات، الوضوح الى أقصى درجة وإيجاز العبارة بشكل لا مثيل له في الآداب العالمية. ويخلو هذا الأسلوب

من كل لغة انفعالية متدفقة بشكل غير مذلَّل أو مختزنة بشكل مرضي. ومن ناحية المضمون تقدم آثار كافكا «معرفة» عامة، «نظرة شاملة» عن «مجتمع الإنسان ومجتمع الحيوان بكاملهما، والميول الأساسية فيهما، والرغبات، والمثل العليا المعنوية». وهذه «المعرفة»، هذه «النظرة الشاملة» تشمل أيضاً الاكتشافات التي ظهرت بواسطة التحليل النفسي والتي كان كافكا يعرفها وضمّها الى مشروعه الأساسي الشامل، هذا المشروع الذي يقوم على نقد العالم والمجتمع نقداً كلياً. إن التفسير القائم على التحليل النفسي يظل تحت مستوى الشاعر وآثاره، طالما أنه لا يرى هذا الموضوع الكلّيّ الشامل ولا يرى أهمية آثار كافكا. وسيصبح هذا التفسير مثمراً عندما يحاول أن يفكر الى النهاية بالنتائج التي استنتجها كافكا من إدراكه:

إن الإنجاز الفريد لآثار كافكا إنما يكمن في النقد الذي يمزّق به حُجُبَ الكذب التي تغطي أشكال حياتنا وتفكيرنا، ويستحضر الأشباح غير المرئية والقوى التي تسيطر على وجودنا، ويكشف القناع عنها ويوضحها. كانت كتابة كافكا **نزولاً الى القوى المظلمة، إطلاق الطبيعة من أشباح مقيدة لا يعرف المرء عنها شيئاً عندما يكتب قصصاً في ضوء الشمس. ربما كانت هناك كتابة أخرى. أنا لا أعرف سوى هذه.** هذا الاستحضار السحري للقوى الغامضة التي تسيطر علينا، مع نقد كل ما يجري على سطح الوعي اليومي، لم يكن ممكناً إلا بأن خرج كافكا نفسه من **تيار الأزمنة**، من **دائرة الماضي والمستقبل** الثابتة، وأصبح كائناً الى حد ما **خارج بشريتنا** بصفته **ميتاً على قيد الحياة**، يقف في مسؤولية مطلقة تحت **القانون** الأكيد بأن الإنسان **هو نفسه**.

ولكن من هذا نشأت المشكلة التالية التي لا حلّ لها: سائر أشكال

الحياة والتفكير التجريبية، والأنظمة القانونية وغيرها، تتفكّك الى **لا شيء**، تصبح باطلة، **جوقة من الكذب**. لكنها من طرف آخر هي **الواقعي**، الذي يعاش ويُفكر على الدوام. إنها تمثل الحياة نفسها، القائم الدائم الذي يتيح وحده وجوداً أرضياً. إنها **قانون هذا العالم** الذي لا يستطيع أحد أن يكون بدونه. إن الناظر الى الأمور بشكل نقدي، الذي يقف **خارج** البشرية، والذي يحمل داخل نفسه القانون الحق، ويفضح **جوقة الكذب**، ويكشف القناع عن القانون الباطل لكن الواقعيّ، ويستحضره ويشكّله؛ هذا الناظر لا يستطيع نفسه أن يوجد في أي مكان، أو إذا وجد فإنما في ملكوت مؤقت عبثي يعيش فيه الواقعي وينفيه في آن، ويقبل اللاواقعي الذي هو الحق، لكن لا يعيشه. إنه ينقطع عن العالم، إلا أنه يعيش منه. يعتزله، لكنه يظل طفيلياً عليه؛ إنه يملك حداً أقصى من الطاقة النقدية، كما يملك حداً أقصى من العجز في الحياة. ويشعر أنه **مذنب ذنباً لا حدّ له** في حق الوجود، لكنه بالمثل يشعر أنه بريء براءة لا حدّ لها أمام **قانون** ذاته، هذا القانون الذي لا يقوّض. إنه يُعجب بالعالم، ويرتعد خوفاً لا ينقطع تقريباً أمام ضخامته وقوته، وأمام محكمته، محكمة الإنسان والحيوان. وهو يزدري العالم، ويفضح محكمته بصفتها جهة قوامها الكذب والغرور والفساد والشهوانية بغير رادع (**في** رواية **المحاكمة**). وبتواضع ونقد ذاتي متطرف يرى نفسه لا شيئاً، **حيواناً قذراً**، لكنه كان **أحياناً في غطرسته يخاف على العالم أكثر مما يخاف على نفسه**. هذا هو **كفاح** كافكا، **قضية** كافكا مع العالم، هذا **الكفاح** الذي مارسه كافكا، وهذه **القضية** التي عاشها كافكا طوال حياته، والتي ظلت بلا مخرج.

لكن كافكا في **رسالة الى الوالد** يمسّ أعمق جذور **قضيته** هذه، المتناقضة وغير القابلة للانتهاء، ضد نفسه، وضد **العالم**: إنه يحسّ بأن

ارتجاج العالم الأرضي، الذي لا يمكن للمرء أن يتنفس فيه، إنما ينبع من ارتجاج العلاقات الإنسانية المباشرة، بأَنَّ الكذب الذي تغرق فيه جميع أشكال الحياة وأشكال التفكير البشرية وجميع الأنظمة القانونية إنما ينشأ في آخر المطاف من الكذب وعمى القلب والبصيرة اللذين يحدثان في العلاقات الروحية الطبيعية بين الآباء والأبناء، بين الأمهات والبنات، بين الرجال والنساء. و**محكمة الإنسان والحيوان** التي عرضها في روايته **المحاكمة** هي محكمة أب ذكورية خالصة، وموظفوها الذين يقومون، بلا انقطاع وبسرعة خاطفة، بتسجيل وتقييم ومعالجة الحياة الدنيا بكاملها، كلهم من الرجال، وفوق ذلك يحملون، بكثرة تدعو للعَجَب، لحى تمثل صورة الأب. وكل من النساء تخضع له، أَمَة له، أو تنحرف لتصبح غاوية ـ مثل لِني راعية المحامي هولد في رواية **المحاكمة** ـ تسيطر على الرجال ، وبهذا بالذات تخضع للمحكمة الأبوية الذكورية. إذ أن مثل هذه السيطرة على الرجل من خلال الإغراء الجنسي من قبل المرأة ليست نفسها سوى مرآة وتأكيد شكل الوجود الذكوري، هذا الشكل الذي يقوم، بلا توقف أو انقطاع، بتحويل الحب الى سيطرة. والتأنيث العصري للرجل الذي يخضع في البيت أو في العمل الى ما تفرضه عليه الزوجة أو السكرتيرة هو المقابل أو الصورة المنعكسة المنحرفة للفكر السلطوي للرجل؛ وهذا التأنيث لا يكسر المبدأ الذكوري، وإنما يؤكده. وهنا ايضاً تظل المرأة في نهاية المطاف خاضعة للرجل. وأن «الحضارة» قد خلقت من قبل الرجل، بناء على وصية الأب الالهية، بإخضاع الأرض له. وبالتالي يصبح والد كافكا **السلطة العليا** بالنسبة له، و**مقياس كل الأشياء**، بل **والعالم** نفسه، صورته تغطي ـ حرفياً ـ **خريطة العالم** بكاملها، وكل ما يقوله هو بالنسبة الى الابن **وصية نزلت من السماء**، **أهم وسيلة لي في حكمي على العالم**، لا بل أن الوالد يعيش

بالنسبة له في نقاء مطلق غير دنيوي. ويكاد لا تعلق به ذرة من دنس الدنيا، في حين أن الابن يشعر أنه ألقي به الى الوسخ.

ولكن في الوقت نفسه يسبر الابن غور مبدأ التسلط القَدَري لهذه السلطة العليا، ويكتشف تناقضاتها وكذبها ودنسها ولا منطقيتها. والوالد نفسه لا يراعي الوصايا السماوية التي أصدرها بنفسه. وهو نفسه ضعيف، شهواني بلا رادع ولا قيد، معذَّب، توّاق للحب، يتطلع الى الفرار من مبادئ تسلطه، ويبحث عن اتصال بالابن. لكن هذا بدلاً من أن يفتح قلبه للوالد، يتوارى في ذلك الحيّز الوسط، غير المعقول، بين التواضع والغطرسة، الخضوع والتفوق النقدي، الشعور اللامحدود بالذنب والازدراء اللامحدود للشريك. وتتحول القضية الى حلقة مفرغة لا مخرج منها من التعلق والانتقاد المتبادلين. إن الطريق الى الحب مسدود بالمبدأ الذكوري نفسه، هذا المبدأ الذي يظل كل منهما مستسلماً له وهو أعمى القلب والبصيرة لا يفقه شيئاً. إن الابن يبحث عن النجاة، عن الحقيقة، عن القانون الصادق، في ذات نفسه، في ملكوت مطلق يطلب إلغاء الوجود الأرضي كله ويطلب محكمة الذات (نهاية رواية المحاكمة) وبهذا يكتسب، نفسه، الملامح الرهيبة لصورة الوالد المؤلّه. غضب الله على الأسرة البشرية.

ولكن الأنثوي لا يعود في مقدوره أن يتدخل، بشكل منقذ، في مثل هذا السياق من العمى السحري. وهو إمّا أن يُزَجّ به في هذا السياق أو يُفصل عنه على نحو آليّ. و«الأمومة» التي اعتاد الرجل على الهرب إليها، بل والتي يُسقطها على حبيبته، هي ـ مثل والدة فرانز كافكا تماماً ـ الكائن الصابر باستكانة، الموازن، الذي، بهذا بالذات، كما يعترف كافكا بشكل تنبّؤي، يصبح بمثابة المطارِد في الصيد؛ وهو يثبّت الحلقة المفرغة القَدَرية

السحرية بدلاً من أن يفجّرها. لكن الحبيبة تتحول في تصور الوالد الى كائن من الجنّ أو كائن مبتذل، وهذا أمر واحد؛ تتحول الى **غاوية**. المرأة، على وجه الإجمال، إما أن تكون الأم المتفانية أو المخلوقة الشيطانية، المثيرة، المغرية؛ وفي الحالتين هي من خلق الرجل: مريم وحواء في مناقضة منافية بشكل مشؤوم، ومع ذلك مترابطة مع بعضها بعضاً بشكل قدري، مكمّلة لانقسام المرأة في نظر الرجل.

لكن فرانز كافكا، الابن الناقد الصاحي، هو نفسه يسيء استخدام الحبيبة كـ **وسيلة في كفاحه** المتناقض ضد الارتباط بالوالد ومن أجل هذا الارتباط في آن. ومثلما تتحول فريدا Frieda في رواية **القلعة** الى **وسيلة في كفاح** كافكا ضد إدارة القلعة، هذا الكفاح الذي هو في الوقت نفسه كفاح للوصول الى داخل الإدارة، فإن **أعظم محاولات الانقاذ**، التي يقوم بها كافكا للتخلص بواسطة **زواج** من تأثير والده السحري عليه، إنما تُمنى بالفشل، بالذات لأنه يستخدم الحبيبة كوسيلة تفجير، بأن يقوم الزواج بجعله **ندّاً** لأبيه، الأمر الذي لا يؤدي بشكل منطقي إلا الى تعزيز الطوق الذكوري. إن الحب هروب، مخرج، طوق نجاة؛ وبهذا بالذات يعجز أن يكون قوة منقذة. إذ أن «ذات» كافكا الذكورية، المطلقة لا ترى في الحبيبة «ذاتاً» أنثوية، مطلقة. ولذا فإنه لا يمكن نشوء حب قادر على كسر الحلقة المفرغة من التسلط وكون المرء متسلَّطاً عليه، من التفوق وكون المرء مغلوباً على أمره؛ حب خليق أن يتيح في العالم حياة حرة، صريحة بين أناس أحرار صادقين. ولذا لا يستطيع الأب أن يحب الابن، ولا يستطيع الابن أن يحب الأب حقاً، ولا يصبح «الابن» «رجلاً» حراً مستقلاً إزاء الأب، بل يظل في تبعية صبيانية، داخل حلقة عديمة الجدوى من الاتهام والتبرئة. ولذا يجب على كافكا أن يهرب الى **حياة حرة طوباوية**... وراء **الحياة**، الى وجود

خارج بشريتنا. وهذا هو أقوى سبب لعجزه. البصير، هو أيضاً أعمى البصيرة. الله الذكوري الحاكم بلا قيد ولا حدّ لا يعرف ألوهية أنثوية، ولذا يظل وحيداً بلا عالم، وفي الوقت نفسه متورطاً في ومقيّداً الى عالم **آثم، مذنب** يزدريه بنفسه. ولا يمكن منال «الحب» إلا من خلال «التضحية» وذبح الابن، الذي يتحمّل عبء كل ذنب (قصة **الحكم**). إن رؤى التضحية وقتل النفس عند كافكا تعكس حالة نظام عالمي أبويّ، دينيّ، فُصلت منه «ذات» المرأة، نظام تُمجَّد فيه المرأة لتصبح «عذراء، أمّاً، ملكة» صابرة كي تُخضَع بهذا، هي التي تحتمل المعاناة، لتركيبة العالم الذكورية، أو نظام تدان فيه وتنبذ بصفتها «شيطاناً «مغرياً. لقد فضحت آثار كافكا كذب العالم، ورسّخت الحقيقة في قانون «الذات» المتوحدة، هذا القانون الذي **لا عالم له**. ورسالة الى الوالد تفضح أيضاً كذب **قانون** كافكا الخاص به. فمن أجل الوالد **النقيّ** والعالم الآثم اللذين يجتمعان ليشكّلا هوية متناقضة، أراد الابن أن يموت، تنفيذاً لأمر الوالد (**الحكم**)، أو تنفيذاً لأمر قاض مجهول، يطابق في الوقت نفسه «ذات» الابن الداخلية الحقّة (**المحاكمة**). إن وحدة الأب والابن تُرفع أخيراً الى وحدة مطلقة مع استبعاد حبهما للمرأة. **ورسالة الى الوالد** تفضح أيضاً هذه الوحدة بصفتها كذباً، وتعكس الحالة النهائية لعالم أبوي يسير باتجاه الكارثة: كان هذا العالم (المسيحي - اليهودي) يستقبل قانونه الواضح من الأب الأعلى للعالم في وحدة مع الابن لا تذوب، أما الآن فإن الأب الأرضي يصبح **السلطة العليا**، وتمتزج السماء والأرض بشكل مشؤوم، وتسود **محكمة إنسان وحيوان** تقطع على الابن أنفاسه، وتشوّه استشهاده وتحوله الى انتحار عديم الجدوى، لكنها تقصي **السلطة** العليا، التي لا تفنى، للـ «ذات» الحقّة الى الـ «لا شيء» واللانهائية المطلقة. ومع ذلك لا تفعل هذه الرسالة شيئاً سوى استخلاص نتيجة تطور وُجدت بذرته منذ بداية تاريخ البشرية. إن سيادة

آدم على الأرض تؤذن باكتمالها. من الأب ـ الإله يبرز بشكل منطقي «العدم» الذي يقمع كل شيء بلا قيد ولا حدّ، ويوضح كل شيء في الوقت نفسه. لكن الابن يضحي بنفسه في وعي أعمى من الذنب واللاذنب، ، في خشوع وكبرياء، في حب هو كراهية، وفي كراهية هي حب. لقد أُفسد نظام العالم بشكل كامل. هذه هي الحقيقة القاتلة لهذه الرسالة.

١٩٧٥ فيلهلم إمريش

Wilhelm Emrich

٣ ـ خلفيات «رسالة الى الوالد»

أبدأ الرسالة إذاً دون ثقة بالنفس، آملاً فقط أنك أيها الوالد ما زلت تحبني رغم كل شيء، وأنك سوف تقرأ بصورة أفضل مما أكتب.

فرانز كافكا الى والده من مخطوطة رسالة كتبت في صيف ١٩١٩ ولم تنشر بعد.

رسالة الى الوالد هي أهم وأشمل ما كتبه كافكا عن سيرة حياته. ولا ريب أن اكتشاف المخطوطة الأصلية المنشورة في هذا الكتاب كصورة طبق الأصل، والتي كانت حتى بضعة أعوام فقط بحكم المفقودة، هو مصادفة سعيدة. وهذا أولاً لأسباب جمالية واضحة؛ فجمال خط كافكا يؤثر في نفس القارئ، ويسمح في الوقت نفسه بالإحساس بجانب شخصي للخط كلغة إشارة لم تغرّبها حيادية الطباعة. كما أن هذا الاكتشاف هو ذو أهمية فيما يتعلق بتاريخ الطبع. فحتى الآن كان المرء يرجع الى ماكس برود، الذي اعتمد ـ كما تبين المقارنة مع الخط الاصلي ـ على نسخة من الرسالة مكتوبة على الآلة الكاتبة ومختلفة جزئياً، وتدخَّل بنفسه في النص بين الحين والآخر. ولذا فإن «الطبعة النقدية» لكتابات كافكا اتخذت مؤخراً المخطوطة المنشورة هنا أساساً للنص الذي قدمته.

كان ماكس برود يجهل وجود نسخة من الرسالة مكتوبة بخط اليد.

ففي ملاحظاته حول النشر الأول للرسالة كتب عام ١٩٥٣: «قام كافكا بنفسه بطباعة المخطوطة على الآلة الكاتبة وصححها بخط يده. وهي تتألف من ٤٤ صفحة كبيرة من صفحات الآلة الكاتبة يبلغ عدد أسطر كل منها وسطياً ٣٤ سطراً. والصفحة رقم ٤٥ فارغة الى حد كبير. وتنقطع المخطوطة في وسط الجملة عند كلمات (**وهذا هو أنت. غير عملي في الحياة؛ ولكن لكي**)، إلا أن الصفحتين ونصف الصفحة الأخيرة المكتوبة بخط اليد على ورق بحجم صغير مرفقة، وهكذا لا تنشأ ثغرة في النص».
هذا الخبر يشير الى شيء طريف، كما يشير في الوقت نفسه الى أهمية صورة المخطوطة طبق الأصل: إن الصفحتين ونصف الصفحة الأخيرة المكتوبة بخط اليد، التي يذكرها برود والتي توجد اليوم في تركته، هي الصفحات الأخيرة للمخطوطة الأصلية الموجودة، وقد فصلها كافكا بنفسه لدى الكتابة وألحقها بالنسخة التي طبعها على الآلة الكاتبة. وهكذا تكون الرسالة المكتوبة بخط اليد غير كاملة. ويشهد على ذلك وصف شكل الرسالة الموجودة حالياً في أرشيف الأدب في مارباخ كهبة معارة مؤقتاً. إن القسم الرئيسي والقسم الأخير من الرسالة محفوظان اليوم في مكانين مختلفين. وفي عام ١٩٨٦ قدّم المؤلف (مؤلف هذه المقالة) الى دار نشر هوفمان أوند كامبي صورة طبق الأصل كاملة جمعت لأول مرة قسمي الرسالة المحفوظين في أرشيفين مختلفين. والطبعة الجديدة لهذه الصورة في كتاب جيب تحقق هذا الجمع بالنسبة لقراء آخرين.

إن رسالة فرانز كافكا التي تبلغ في المخطوطة الأصلية أكثر من مئة صفحة، والتي وصفها الشاعر في خطاب الى الصديقة ميلينا يسنسكا بأنها **الرسالة العملاقة**، تعدّ اليوم أثراً من آثار الأدب العالمي، هي التي لم يكن مقدّراً لها أن تكون سوى وثيقة خاصة، لا بل حميمة، لعلاقة شخصية،

علاقة ابن بأبيه ورغبة الابن بتحسين هذه العلاقة. ومع كل ذلك: مع أن كافكا، في كتابة الرسالة، يربط مستقبله بنجاح الرسالة والتأثير المرجو منها، فإنها لم تصل قط الى المرسلة إليه. مؤلفةً للوالد بشخصه، موجهةً إليه، ومع ذلك لم ترسل أو تسلّم إليه قط؛ هذا أيضاً ـ على طريقة كافكا الخاصة به ـ هو **رسالة قيصرية**(*).

إن العلاقات بين حياة فرانز كافكا وآثاره هي علاقات متنوعة ومدهشة. كتب فالتر بنيامين: «من الجليّ أنه يقف نفسه في مركز رواياته». كما أن العلاقات أيضاً بين **رسالة الى الوالد** وآثار كافكا هي أيضاً متنوعة ومدهشة. وكما كانت **الرسالة العملاقة** مركزية في حياة كافكا، فإنها تبدو اليوم مركزية في نقطة تقاطع كل ما خلّفه كافكا، كنصّ حدودي يفصل مجالي «شهادات الحياة» «والآثار الأدبية»، ومع ذلك يربطها مع بعضها بعضاً في آن. في كثافة نادرة وفي ما يقرب الكمال تبرز من هذه الصفحات المواقف والأسس التي تحدد حياة وآثار كافكا، كمعالم للدافع وراء الإبداع الأدبي. في قراءة الرسالة يزداد الظن بأن القارئ إنما يقوم هنا في موضع بارز من مواضع إيضاح المبدأ الفعّال وراء جميع استعارات كافكا وشيفراته الأدبية.

تشكّل **رسالة الى الوالد** محوراً في سيرة حياة الشاعر، محوراً لا يمكن لدى أي تأمل لهذه السيرة تصور عدم وجوده. إننا نقرأ سيرة حياة موجزة، ورغم ذلك، لا يمكننا أن نعتمد بهذه السهولة على مضمونها. وهنا يصحّ بطريقة خاصة مايصحّ بالنسبة لمعظم أقوال كافكا المتعلقة بسيرة

(*) قصة بهذا العنوان كتبها كافكا في ربيع عام ١٩١٧ ونشرها ضمن مجموعة طبيب ريفي. (ا. و).

حياته: تحت يد **الشاعر** تتحول مادة الحياة الخاصة به، تتحول الحياة بكاملها، في كل وقت، الى ما هو مَثَل، الى ما هو فوق الحياة الخاصة به، الى أدب. وفي هذا لم ينسب كافكا الى **رسالة الى الوالد**، في أول الأمر، مقصداً أدبياً (كان ماكس برود، عند نشره الرسالة التي لا شك أنها بشكل واضح من صنف شهادات الحياة، هو الذي رفعها الى مرتبة الأدب، وذلك من خلال تصنيفه لها وإضافته فيما بعد عنواناً لها). هنا يحادثُ الابن بكلمات واضحة. منطلقاً من السؤال الموضوع في فم الوالد، لماذا **يخاف**، هو الابن، منه، من الأب، يقيم سلسلة من **الأدلة** ضد الوالد بشكل عام، وخاصة ضد **وسائله التربوية**. وهنا تبدو القيمة الوثائقية ثانوية، مثلها مثل أنظمة التقييم؛ في حين تبرز الوخزات الطريفة والمغالاة الانشائية والمبالغات. وكأن كافكا، متّبعاً المبدأ ـ المعروف لدى الحقوقي ـ القائل بأن شيئاً ما يبقى عالقاً في الأذهان، يعدّد، معالجاً نقطة بعد نقطة وواضعاً بهذا سيرته الذاتية، قائمة بجميع خطايا الوالد المزعومة في تربية الابن. وانطلاقاً من واقعية، لكن بتخلٍ عنها مرة تلو الأخرى في ذاتية متطرفة، تتدفق، مثل سيل، أحداث داخلية وخارجية عاشها كافكا في زمن الطفولة والصبا (كافكا يعرضها في الظاهر في صبغة سلبية بصورة عامة تقريباً). تتبّعاً، كما يُزعم، لوقائعِ مضى تؤدي، في نهاية المطاف، المراحل المعروضة من تاريخ الحياة الى سلسلة من الاتهامات القاسية التي تحوّل الرسالة الى مذكرة اتهام. إنها محاكمة، محاكمة يقيمها الابن للأب. لكن التدليل وتقديم الأمثلة والمبالغة هي من سمات الادّعاء والتحاكم الجنائي؛ كما أنها من سمات الأدبي. التدليل يعني تقديم الحجج والشرح الملحّ، ، ويوصي في الوقت نفسه بظهور قوي وتعبير ذاتي؛ والمبالغة الموجهة الى هدف معين، يمكنها أن تكون بهذا المعنى شهادة ذاتية شعرية. وهكذا تقف **رسالة الى الوالد** على العتبة، في تقاطع الحياة والآثار: إنها ليست وصف حياة مطابق للحقائق، وإنما هي عرض

يقدمه، تماماً من منظوره المحدد، هذا الابن وفي الوقت نفسه الشاعر فرانز كافكا، عرض لحياته ولمصاعبه في عيش هذه الحياة.

كافكا نفسه يشير لوالده، بطريقة متناقضة حقاً، الى المضمون الواقعي الكامن في حججه: **لا اقول طبعاً إنني لم أصبح ما أصبحته إلا بتأثيرك. سيكون هذا قولاً مبالغاً فيه للغاية (ولو كنت أميل الى هذه المبالغة).** ويضيف أنَّ على الوالد ألاّ يظن أن **هذا إنما يعود الى نقص في الأدلة؛ هنا بالأحرى أدلة خليقة أن تجعل الصورة شنيعة بشكل لا يحتمل. إنه ليس من السهل العثور على موقع وسط فيها.** وعندما أخبر ميلينا في صيف عام ١٩٢٠ ، أي بعد كتابة الرسالة بنصف عام، أنه سيرسلها لها (من غير المعروف فيما إذا كان فعل هذا حقاً)، أضاف: **إذا أردت مرة أن تعرفي كيف كان الحال معي في الماضي، أرسل لك من براغ الرسالة العملاقة، التي كتبتها الى والدي قبل نحو نصف عام، لكن التي لم أعطها له بعد.** وآنذاك أيضاً لم ينس أن يشير لميلينا الى الصفة المميزة للرسالة وأن يعطيها إنذارات قبل القراءة: **لا تدعي أحداً يقرأها إن أمكن. وافهمي أثناء القراءة كل الحيل المحاميّة، إنها رسالة محام. ولا تنسي أبداً كلمتك الكبيرة (رغم ذلك).** وفي رسالة أخرى الى ميلينا كتب: **صُمّمت الرسالة بناء على هدفها أكثر من اللازم.** عندما فتح الرسالة لعيني إنسان آخر، قلّل من الموضوعية الظاهرية لتوجيهه الاتهام، واعترف بالصبغة الذاتية لهذا التوجيه. وهكذا جاء أيضاً في ختام **رسالة الى الوالد: وطبعاً لا يمكن للاشياء في حقيقة الأمر أن تتسق مع بعضها بعضهاً مثلما تفعل الأدلة في رسالتي.** إن الموضوعية لم تكن نقطة قوة في كافكا... ولا سيما الموضوعية إزاء أسرته.

ينبغي على قارئ الرسالة أن يكون حذِراً، عليه ألاّ ينسى «رغم ذلك»

الكبيرة، وأن يعلم أن هذه الطريقة الخاصة للتحيّز هي بالذات الشيء البارز والأخّاذ في الرسالة. إن النغمة الذاتية تعكس عالم الكاتب. وهنا يتواجد الشيء المميّز، الخاص، الغامض، المقبض، أي ما يميّز أدب كافكا أيضاً... لكن هذا يتعلق في **رسالة الى الوالد**، بشكل واضح ومكشوف، بشخص الكاتب وحياته الخاصة به.

هذا الوضع الوسيط بين الحياة والأدب يجب إبرازه بشكل خاص لدى **رسالة الى الوالد**. وفي حالة الشاعر فرانز كافكا من المناسب فهم أدبه، ليس انطلاقاً من هذا الأدب فحسب، وإنما أيضاً من اتصال الحياة والأدب ومن تخلّل تداخل متنوع بينهما. إن كون الرسالة تقف على العتبة بين الحياة والأدب يجعلها مثالاً على تخلّل كل منهما للآخر. وفي الرسالة بالذات يمكن أن يصبح واضحاً ماوجد في الأدبيّ تعبيراً آخر، شكلاً متحللاً من الشيء ـ الواقعيّ. من مخطوطة أمريكا، **المفقود**، حتى **الحكم والانمساخ وطبيب ريفي**، وبطريقة أكثر تعقيداً في **المحاكمة والقلعة**، في كل هذه الآثار وفي معظم آثار كافكا الأخرى يعالَج موضوع هو: الموقف الأولي أب ـ ابن، علاقة أب ـ ابن ذات التأثير الكبير، أو بدقة أكثر وبكلمة من كلمات كافكا: **التناقض** بين الأب والابن. لقد دخلت علاقة أب ـ ابن الى آثار كافكا بشكل خاص وجليّ، وبتنوّع في أمثلة عديدة أكثر مما دخلت الى آثار أي كاتب آخر. كافكا، الذي سمّى الأدب بأنه **تطعيم التناقض بين الآباء والأبناء وإمكانية الحديث عن هذا التناقض**، وسمّى كتابته بأنها **محاولات هروب** من والده، يُعلم هذا الوالد: **كانت كتابتي تدور حولك. والحق كنت أشكو فيها ما كنت لا أستطيع أن أشكوه على صدرك. كانت وداعاً منك أطلته عمداً**. أجل، إن جميع الأشخاص في عالم كافكا القصصي يبدون كإسقاط لمشكلة واحدة: كأن شخوص أدبه بدون حياة حقيقية خاصة بهم. البشر: بدون وجوه حقيقية، الحيوانات: على كل حال

البشر الحقيقيون، أبرزهم - في **هموم رب البيت** - أودرادك(*): ذلك النموذج الأول الذي هو متعدد الجوانب كما هو كسير، يرثى له كما هو خطِر؛ جميعهم وظائف علائق يمثلون في مختلف الاشكال العلاقة بين الأب والابن و- انطلاقاً من ذلك - العلاقة بين القوة والعجز، ويفسرونها من كل النواحي ويناقشون **بكل طاقات الرأس والقلب هذه القضية الرهيبة المعلقة بيننا وبينك، بكل تفاصيلها ومن كل جوانبها ولدى كل المناسبات ومن بعيد وقريب**. إن الموضوع محور **رسالة الى الوالد** هو واحد من المواضيع الأساسية في الآثار الكاملة. في الرسالة وفي الآثار يدور الأمر حول إيضاح علاقة أب - ابن وفهم ظروف السلطة، هذه الظروف المتفجرة في العلاقة والحاسمة في الحياة. والسلطة، ابتداء من سلطة الأب، هي قطب الرحى في تفكير كافكا. وقد قام الياس كانتّي Elias Canetti، في كتابه «المحاكمة الأخرى/ رسائل كافكا الى فيليس»، بتلخيص هذا «الشاغل الحقيقي» تلخيصاً دقيقاً، إذ كتب: «إن كافكا هو، من بين سائر الشعراء، أكبر خبير في السلطة. وقد خبرها وصوّرها في كل وجه من وجوهها... ولأنه يخشى السلطة في كل شكل من أشكالها، ولأن الشاغل الحقيقي لحياته إنما يكمن في ألا يخضع لها بأي شكل من أشكالها، فإنه يتلمّسها ويدركها ويصفها ويصورها في كل مكان حيث يريد الآخرون قبولها بالبداهة كشيء بديهي».

* * *

تشرين الثاني ١٩١٩ . عندما كتب فرانز كافكا الرسالة كان يبلغ السادسة والثلاثين. كان - في البداية برفقة صديقه ماكس برود - في

(*) رب البيت Odradek من أغرب شخوص كافكا. يبدو كبكرة خيوط على شكل نجمة تمشي على قضيبين. إنه شيء ولا شيء. إنسان ولا إنسان (ا. و).

النصف الأول من تشرين الثاني من عام ١٩١٩ قد سافر في إجازة نقاهة الى قرية صغيرة تدعى شيليزن Schelesen تقع على نهر إلبه شمال براغ، وانزوى في نزل كان قد أقام فيه في الربيع. لقد جاء الى شيليزن كرجل محطّم. ومما لا ريب فيه أنه كان قد وصل الى إحدى نقاط الدرك الأسفل في حياته. وكان، نفسياً وجسدياً، في حالة كئيبة، كما كان يستشعر إخفاقاً كاملاً في مجالي الحياة الأكثر أهمية بالنسبة له: الأدب والزواج. وفي الأعوام السابقة لم ينجح في تحقيق تفرغه للكتابة، هذا التفرغ الذي كان يأمله دائماً، بل وخطط له. فقد كتب مرة متذكراً عامه العشرين: **فحصت الرغبات التي كانت لي في الحياة. وقد تبين أن أهم رغبة أو أكثرها جاذبية هي اكتساب رأي عن الحياة (و ــ هذا يرتبط بها بالضرورة ــ القدرة على إقناع الآخرين بها عن طريق الكتابة)**. هنا حدّد كافكا لنفسه مهنة الكاتب. ومن ثم بدأ «تدريبه» ككاتب. وقد لقي هذا «التدريب» دعماً من أصدقاء كافكا (الذين كانوا أنفسهم بلا استثناء تقريباً أدباء) لكن ليس من والديه. من هذين لم يكن في مقدور كافكا أن يتوقع دعماً لمشاريعه الأدبية، رغم أن موافقتهما كانت خليقة أن تعني الكثير بالنسبة له.

كان الوالد، هرمان كافكا، قد أنشأ من «اللاشيء»، الذي كان دائماً يتحدث عنه، متجراً للملابس النسائية الفاخرة، وأمّن بهذا لنفسه ولأسرته نوعاً من الرفاه. وعند كتابة الرسالة كان عمر الوالد ٦٧ عاماً. وكان في صباه قد انطلق من الريف اليهودي مع كثيرين من أبناء جيله، الى المدينة لانتزاع وضع اقتصادي واجتماعي أفضل، والاندماج كلياً في البورجوازية الأوروبية الغربية (المسيحية). كان هرمان كافكا من أسرة كثيرة الأولاد تقطن في قرية تدعى فوسّك Wossek. ومن فقر مدقع وبإرادة لا تلين

ارتقى هرمان كافكا من بائع متجول حتى أصبح من الطبقة الوسطى في براغ، وفي النهاية بات صاحب أعمال ومالكاً لبيوت يحمل يقيناً وقناعة بأنه، بحزمه وعزمه وبحياته المليئة بالنشاط والحركة والنقص والتقتير، إنما حقق مركزاً اجتماعياً لا يستهان به. وهناك أوصاف تُظهر هرمان كافكا ملتزماً، بشكل مهووس، بقساوة ومبدأ انتاج أحاديّ الجانب مثلما هو الحال لدى الرأسماليين الصغار، ومتعلقاً بالنجاح المادي والاعتراف الاجتماعي. إن ماكس برود يتذكر هرمان كافكا هذه الأعوام بصفته إنساناً مهيباً، حقاً، لكن إنساناً عصبياً سيء الظن. كان يشتم العاملين لديه بأنهم «أعداء يتقاضون أجوراً»، وداخل الأسرة (إذا لم يكن يشتم هنا أيضاً) كان يسهر «بغيرة وسوء ظن» على أن يتخلص من نفوذه. وإذا ما صدّقنا أقوال الطفل الذي **يمعن في المراقبة لمجرد تخوّفه**، كما جاء في الرسالة، فإن الوالد هو **متسلط، طاغية، حاكم، ملك وإله**، ، سوبرمان لم تعلق به **أية بقية تقريباً من بقايا أوساخ الدنيا**، أي **كافكا حقيقي** يتميّز عنه الابن بشكل مخزٍ، كما يوحى به. لكن الرسالة تبين كم هي صورة كافكا عن الوالد الحيوي القويّ غاية القوة والنقيّ صورة مشوهة يمكن تقويضها في الواقع. كما أنها تبيّن، دون أن يعي كافكا مدى أهمية هذا، كيف كان من المحتمل أن يكون الوالد في الحقيقة. ومما يدعو للاستغراب في حالة كافكا الذي ـ فيما عدا ذلك ـ يراقب ويحلل بوضوح: إن صورته عن الوالد تطابق، على أكثر تقدير، جانباً ظاهرياً للوالد الحقيقي، لكنها لا تطابق طبيعته الداخلية. إن وعي الكاتب يُبعِد السلبي. لكن مأزق كافكا هو مأزق واضح: كانت تبعيته لنظام القيم الاجتماعي، الذي يعتبر فيه اتهام الوالدين العلني من أكبر الخطايا، تبعية أكبر من اللزوم. إذ عندما يقرأ المرء الرسالة ليس بعيني كافكا، وإنما بطريقة غير مألوفة الى حد ما، فإنه يلاحظ أن عظمة الوالد المصورة هي في الواقع عظمة متناقضة. هاينز هيلمان، الذي يولي في دراسته التي وضعها

عن الرسالة هذه الناحية عناية خاصة، يثبت ما يلي: «انه (الوالد) يبحث إذاً عن اعجاب لنفسه في الأسرة، وهذا يعني أنه يستخدم هذا الاعجاب كوسيلة لتأكيد الذات وإعلائها. وفي مقدور المرء أن يفترض أن إذلال أفراد الأسرة واضطهادهم إنما يمثل أفضل إمكانية للتعويض وإعلاء الذات: فبتحقيق عجز الآخرين يمكن للمضطهِد أن يتمتع بقوته. إن حب الوالد للسيطرة وكل وسائله التربوية تمثل، إذاً، تأكيداً للذات تعويضياً، وتعبّر عن ضعف بالغ». ويبرز من بين أسطر الرسالة أن الوالد إنما كان في درع التعالي يغطي على **موقفه الضعيف**، ولم يدرك أنه **من السهل للغاية دحض هذه التهمة في كل مكان**. لقد بدأ كافكا، في الواقع ضد إرادته، **بمراقبة صفات مضحكة صغيرة** لدى الوالد المبجّل من قبله... كيف كان مثلاً يدع نفسه ينبهر بأشخاص ليسوا أعلى شأناً منه إلا في الظاهر، ويروح يتحدث دائماً عن ذلك؛ أو أنه كان في الكنيس يعتبر **أبناء المليونير فوكس** أكثر أهمية من **المواد الدينية** مثلاً. أجل، إنها تفاصيل كاشفة، لم يكن الوالد نفسه يحافظ على القواعد التي كان قد وضعها. كان حقه **بالتسلط الفكري**، هذا التسلط الذي وصفه كافكا في الرسالة بشكل عميق وبليغ والذي هو عملياً تسلط عشوائي، يقوم على الحقيقة التي لا يمكن لطفل أن يتجاوزها، هي أن الوالد كان قد حقق الرفاه الظاهر لنفسه ولأسرته بمقدرته الشخصية وحدها واستطاع، **بثقة غير محدودة** برأيه أن يرى نفسه **مقياس كل الأشياء**. وأصبح كافكا شاهداً ـ غير عالم أولاً ـ على نقاط الضعف التي يخفيها الوالد، ونما مع الفتى علمه بهذه الشهادة وتفسيره لكثير من نقاط القوة المزعومة كنقاط ضعف ومواد الوالد السلبية، وبهذا نما معه التناقض. لكن كافكا نفسه لم يجرؤ على انتقاد **السلطة العليا** علناً، كان ممنوعاً عليه أن يخالف الوصية الرابعة. وإذا ما جرى حديث مع الوالد ـ في حالات نادرة جداً ـ وذكرت ملاحظات تتعلق به قد تكون صحيحة نظراً

للعلاقة المتوترة به، فإن فتوراً كان يتبع ذلك، ويكون رد فعل الوالد على تهديد عالم حياته وتصوراته أن يغضب، وتصدر عنه **ملاحظات مغتاظة** مثل أن الأبناء **أشقياء وغدّارون ومتآمرون وقحون**. وهكذا كما كان الوالد يرفض أن يعترف بقلقه ومعاناته، كان رد فعله إذا واجه قلق ومعاناة الآخرين التحفظ والتجهّم والرفض، وكان رد فعله هذا دفاع المتخوّف في واقع الأمر. كما يعتبر كافكا في الرسالة: **كنت تقول: «لا كلمة اعتراض!» وتقصد بذلك إسكات القوى المضادة فيّ غير المريحة بالنسبة لك.** لقد ظل المدخل الى عالم الأبناء مغلقاً بالنسبة له. وبالنسبة لهم، ولا سيما بالنسبة للنسل الوحيد من الذكور، ظلت ـ بشكل غير مفهوم ـ الغربة وعدم ثقة الوالد، غضبه وحنقه، تجربة أساسية مؤلمة. كافكا يكتب أن عدم ثقة الوالد قد **تحول فيّ الى عدم ثقة ضد نفسي**، ونما حتى بات احتقاراً للذات، وأخيراً أصبح شعوراً شاملاً بالذنب. ويتابع كافكا بصدق وتعذيب للذات: **إن تقييمي لنفسي كان متعلقاً بك أكثر بكثير مما كان متعلقاً بأي شيء آخر، نجاح ظاهري على سبيل المثال.** لكن الوالد كان يشرف على النجاح الخارجي منذ البداية، وهنا أيضاً كان يفرض إرادته. إن رعاية الأب لابنه ـ هذه الرعاية التي كانت موجودة بطريقة جامدة الى حد ما ـ تجلّت بلا نقاش في النقاط الهامة على نحو ما: المركز الاجتماعي وتأمين مستقبل الأبناء المادي. كان الوالد يدفع كافكا دائماً بعيداً عن الأدب، واضطر الابن ـ الذي ذكر عند انتهائه من المدرسة أن الفلسفة هي «المهنة المختارة» ـ الى الاذعان لدى اختيار فرع الدراسة الجامعية، ثم لدى اختيار المهنة: فرع الحقوق ثم العمل في مؤسسة تأمين. وبالإضافة الى ذلك أرغمه الوالد على العمل الفعّال في معمل اسبست (الحرير الصخري) تملكه الأسرة. وكاد هذا الوضع يدفعه أكثر من مرة الى الانتحار. وكان الوالدان يريان كتابة الابن «تزجية وقت» ضارة لا نفع منها تسيء الى السلك المهني. وضد هذه

المطالب وفيما بعد ضد مهنته **البغيضة** (كموظف) كان كافكا طوال حياته عاجزاً مغلوباً على أمره. ولم يستطع أن يضع ضد ذلك كتابته كقيمة معترف بها.

وبدا لكافكا أن نشراً ناجحاً لعمل أدبي كبير هو شرط لازم للحياة ككاتب متفرغ. لكن بعد فشل الروايتين اللتين ظلتا غير كاملتين، **المحاكمة والمفقود**، لم ينجح حتى عام ١٩١٩ بكتابة شيء **كبير**، شيء **مترابط**، فضلاً عن إكماله. ولم يكن في مقدوره بأي حال أن يعتمد مالياً على كتبه الصغيرة التي كانت قد نشرت حتى ذلك الحين. ولم تلق كتبه بالكاد اهتماماً حتى في العالم الأدبي، وظل كافكا مجهولاً كليةً ككاتب. ولم يكن خليقاً أن يتحرر من مهنته اليومية إلا بإصدار رواية. لكن المأزق الذي كان قد وقع فيه بعد عام ١٩٠٧ ، أي بعد دخوله الى الحياة العملية، كان يعود إليه نفسه: فمنذ آنذاك لم يعد في مقدوره أن يكتب إلا في الليالي، أما النهارات فقد كان يحتلها العمل المكتبي **الكئيب**، لكن لكي يظل مستقلاً مالياً عن والده كان شديد الخوف من أن يتخلى عن عمله المكتبي. وكانت الكتابة أثناء ساعات الليل والعمل المكتبي في النهار واجبات ضخمة لا يمكن القيام بها باستمرار. وهكذا لم يكن في مقدوره، طالما ظل في المكتب، أن يكتب سوى بدايات وليس **ما هو أفضل**؛ ولكن عندما يقدّر له أن يكتب هذا **الأفضل**، آنذاك فحسب، كان يريد أن يترك الوظيفة غير المحبوبة، لكي يصبح أخيراً كاتباً حراً متفرغاً. لقد كان كافكا يتحرك ضمن حلقة مفرغة.

إن حياته **المزدوجة الرهيبة التي لا يوجد مخرج منها على الأرجح سوى الجنون**، كلّفت كافكا طاقة كبيرة أكثر من اللازم. كان إذا كتب، لم يعد يستطيع النوم، وإذا لم ينم، سرعان ما يفقد القدرة على الكتابة

أيضاً. وأعمال المكتب الملحّة كانت تزعج إيقاع كتابته كل الإزعاج. وكانت اضطرابات النوم وأوجاع الرأس الكثيرة والاضطرابات العصبية ترغمه على التوقف عن الكتابة بعد مراحل من الإبداع المكثّف. وفي نهاية كل مرحلة من مراحل **الإلهام**، التي كانت تدوم نصف عام بالتمام تقريباً وتقع في أشهر الخريف والشتاء، كان يأتي الانهيار. وحتى الناس سليمو البنية أكثر من كافكا لا طاقة لهم بمثل هذا العبء. وكان الإنهاك الجسدي يؤدي فجأة في أغلب الأحيان الى انقطاع طاقة الكتابة لديه. وكان كافكا يخشى هذا الوضع، إذ أن **إلهامه** كان ينضب بعد ذلك **بشكل منتظم** لفترة طويلة تبلغ في العادة نحو عام ونصف العام، حتى تحلّ فترة إبداع جديدة.. يطلقها في الغالب حدث خارجي مهيّج.

إن المرض الصدري، الذي أعلن عن نفسه في صيف عام ١٩١٧ بنزيف دم وأدّت نتائجه أخيراً الى وفاة كافكا المبكرة في عام ١٩٢٤ ، كان يعني بداية مرحلة ونقطة مميزة في حياته. كان قد بالغ في إنهاك قواه بحياته المزدوجة وذلك التدمير المنظّم لنفسه. كان المرض بالنسبة له يمثل تحوّلاً كبيراً في تاريخ حياته. وحقق هذا المرض مالم تستطع قرارات كافكا أن تحققه: التقاعد التدريجي والتخلص من الوظيفة الكريهة. لكن في الوقت نفسه بدأ (بشكل غير مفهوم، إذ كان في مقدور المرء توقّع العكس) إعراضه الكامل عن الكتابة. وما من مرحلة في حياة كافكا ابتعد فيها عن الكتابة مثلما فعل في العام الذي سبق نشوء الرسالة: لا إنتاجاً أدبياً، لا رسائل تقريباً ولا يوميات. إن فشله حتى ذلك الحين وانسداد آفاق حياته المقبلة ككاتب ـ بالإضافة الى آلامه الجسدية والروحية المتعلقة بذلك ـ منعه من الاستمرار في الكتابة.

وفي مراحل انعدام الكتابة كان النزاع بين آماله وشروط حياته الواقعية يزداد حدة بالنسبة لكافكا. وشكّه، الذي ثبتت صحته، بإمكانية التخلص

من الوظيفة والتفرغ للكتابة، أدّى به على الفور الى رغبة بديلة في الحياة: الزواج وتأسيس أسرة. وهذا العنصر الحاسم في مخططات حياته، الى جانب الكتابة، ظل بالنسبة لكافكا في اللحظات التي كان محكوماً عليه فيها بعدم الكتابة، أقصى هدف يمكن تحقيقه. مواجهاً عدم أمان إمكانياته الخلّاقة بدأ كافكا يتشبث بالمرأة كـ «أمان». وقد وصف كافكا في **رسالة الى الوالد محاولات الزواج** بأنها كانت **الرعب الأكبر في حياتي حتى الآن**. وهنا لم يكن تحقيق الزواج أمراً هاماً بالنظر الى تأسيس أسرة خاصة به فقط، وإنما لأسباب فكرية أيضاً. إذ لم يكن في مقدوره إلا عن طريق الزواج ـ **الأمر الجدّيّ الممكن الوحيد بين المرأة والرجل** ـ أن يصبح **ندّاً** للوالد، ويعيش (على هذا الأساس فقط) حياة سعيدة وراضية. أما إذا بقي عازباً، فإنه سيظل ـ كما جاء في إحدى يومياته المبكرة ـ **مغفّل العائلة**. في مرتين اثنتين قبل عام ١٩١٩ أصبح أمل كافكا بالزواج أملاً ملموساً. مرّتان عقد خطوبته على فيليس باور، في عام ١٩١٤ وفي عام ١٩١٧ . ومرّتان انتهت هذه العلاقة المتأرجحة بفسخ محزن للخطوبة. ان مراسلاته الضخمة مع فيليس، ورسائل أخرى أيضاً من رسائل كافكا، ويومياته، **تعطي نظرة** عن اضطراب مشاعره الذي لا يطاق، والذي أوقعه فيه ضغط قرارٍ **حقيقي** بين **الزواج أو الكتابة**، هذين الخيارين اللذين بديا له نقيضين لا يمكن الجمع بينهما. وفي آثار كافكا ثمة إشارات كثيرة حول هذا الموضوع: في قصة **الحكم** تقول فـ (ريدا) بـ (راندنفلد): **إذا كان لديك مثل هؤلاء الأصدقاء، جيورج، كان عليك ألا تخطب أبداً**. كتب كافكا هذه القصة في الليلة التي سبقت اليوم الذي وجّه فيه رسالته الأولى من أصل أكثر من ٤٠٠ رسالة الى فـ (يليس) بـ (اور). في **الحكم** جرى التسبيق على الفكرة: على أفضل صديق لجيورج، هذا الصديق الذي يقيم في روسيا المغرية، ألاّ يحضر

حفل الزفاف. وكافكا يقصد بهذا الصديق كتابته هو، هو العازب، هو الكاتب.

بعد فسخ الخطوبة الأول في صيف عام ١٩١٤ حاول، عن طريق الكتابة، أن يدرأ الكارثة الروحية والألم الجارح الناتجين عن هذا الحدث. آنذاك كتب في يومياته: **إذا لم أنقذ نفسي في عمل، فإنني سأهلك.** وبدأ العمل في **المحاكمة**، وكتب **في مستعمرة العقاب.** لكنه قبل ذلك، وفي وسط متاعبه الشخصية، كان قد وجه الى والديه رسالة تبدو كأنها صيغة أولى لـ **رسالة الى الوالد** التي كتبها بعد ذلك بخمس سنوات. إن الرسالة القصيرة، التي كان كافكا يريد بها إيضاح وضعه المضطرب في الحياة، تتضمن الملامح الأساسيةالجوهرية للرسالة الكبيرة. كافكا يأسف لأنه لم يهيء لوالديه قط **سروراً حقيقياً دائماً،** لأن الوالد لا يستطيع **أن يعترف** بـ **الجوهري الذي أريده.** وكانت الكتابة هي **الجوهري** بالنسبة لكافكا الذي كان آنذاك يبلغ واحداً وثلاثين عاماً. عاقداً عزمه على إجراء تغيير صارم، حاول كتابياً أن يُفهم والديه حياته **التي لا تحتمل** في براغ. براغ حيث **جعل كل شيء نصب عينيه أن يُبقي فيها الإنسان الذي تصبو نفسه، في حقيقة الأمر، الى اللااستقلالية.** هذه المدينة التي لم يتح له فيها أن يحقق الكتابة التي يرغبها، وذلك بسبب **ارتخاء داخلي وازعاج خارجي،** أراد الآن بعد أن تحرر الى حد ما نتيجة فسخ الخطوبة، أن يغادرها وينتقل الى برلين، لكي يعيش هناك لكتابته ومن كتابته وحدها. وكان هذا قراره القاطع. وكان آنذاك، في أواخر تموز ١٩١٤ ، ما زال يملك القوة اللازمة للقيام بمثل هذه الخطوة. لكن بعد أيام قليلة فقط اندلعت الحرب العالمية الأولى، وأغلقت الحدود، ، وأصبح السفر الى برلين، والوثب من حياة الى أخرى، أمراً غير ممكن. إن القرارات النادرة التي اتخذها كافكا في حياته قضي عليها منذ بداياتها الأولى من قبل وقائع العصر.

وكثيراً ما كان كافكا يكتب الى والديه: دائماً كان يكتب باهتمام ولطف وبلهجة رسمية بشكل ملحوظ، لكنه لم يكن يذكر قط، قط تقريباً، ، مطلبه الحقيقي. كما أنه لم يكن ثمة أحاديث مطولة في الأسرة. مرة كتب كافكا الى فيليس: **على كل حال لا أستطيع أن أتناقش مع والدي حول ذلك، هنا يجب أن يأتي لسان أفضل.** وبعض المواضيع لم تكن تذكر صراحة في الأسرة. وإذا ما فعل كافكا ذلك ذات مرة، فإنه كان يخرق محظوراً ويدخل، من ثم، الى حقل ألغام كان والده قد أقامه لحماية عالم حياته: بناء على هذه الإساءة المباشرة كان يعلو صوته ويصبح غير موضوعي. ولم تكن مثل هذه النزاعات تقوم قط مع الوالدين مباشرة ـ الأمر الذي يعبّر عن جو المراعاة الذي كان يسود في هذه الأسرة ـ وإنما كانت تنتقل الى الكلمة المكتوبة. كان الكتابي يملك بالنسبة الى كافكا طريقة وجود مغايرة كلية عن الشفهي. وهكذا نجد في الآثار خاصة بدايات لمعالجة هذا الموقف الأساسي، في **المفقود** مثلاً: إن كارل روسمان المطرود من وطنه يفكر وهو يتأمل صورة لوالديه **فيما إذا لم يكن من الخير ربما أن يكتب الى الوالدين.** لكن نظرة على وجه الوالد الجامد تمنعه من ذلك. **لم يشأ الوالد مهما غيّر هو النظر بتغييره لمواقع الشمعة، أن يصبح أكثر حيوية.**

ومؤخراً عثر على رسالة مبدئية أخرى كتبها كافكا الى والديه، وهي مخطوطة كانت مجهولة حتى الآن، ولا تحمل تاريخاً، لكن كل الدلائل تشير الى أنها لا بد أن تكون قد كتبت في صيف عام ١٩١٩ ، وهي وثيقة هامة بالذات فيما يتعلق بدراسة **الرسالة العملاقة** التي كتبت بعد أشهر قليلة فقط. وكان الدافع الخارجي لكتابة هذه الرسالة، الموجهة ـ حقاً ـ الى **الوالدين**، لكن سرعان ما تتحول الى الوالد وحده، هو اتهامات الوالد التي حزن منها كافكا **أكثر من المعتاد:**

الوالدان العزيزان،

في المساء الذي كان أثناءه هوغو كاوفمان آخر مرة لدينا، وتحدثتم أنت أيها الوالد وكارل وهوغو عن شتى مسائل العمل والأسرة، سمعت فيما بعد من غرفة الحمام كيف شكوت إزاء الوالدة عن فتوري وعدم اكتراثي أثناء ذلك الحديث. ولم تكن هذه هي المرة الأولى التي أسمع فيها مثل هذه التهمة منك أيها الوالد، ولم تقلها لي عبر الأبواب فحسب، وإنما ألقيتها في وجهي مباشرة، ولم تكن تهمة عدم الاكتراث وحدها هي التي اتهمتني بها أيها الوالد، مهما كانت هذه التهمة قاسية بحد ذاتها، ورغم ذلك حزنت بالذات في ذلك المساء من التهمة التي لم أكن حتى قد سمعتها بشكل واضح، حزنت أكثر من المعتاد. وقد بحثت طويلاً عن مخرج، حتى خطر ببالي أخيراً وأنا في الفراش أنه قد يمكنني، عندما قد يكون لديك الآن أثناء الاستشفاء متسع من الوقت للقراءة، أن أكتب لك رسالة أشرح فيها كل شيء. وفي غمرة فرحي الذي أثارته هذه الفكرة في نفسي خطرت ببالي مئة خاطرة كنت خليقاً أن أكتبها، وفوق هذا خطر ببالي نظام من شأنه أن يجعلها مقنعة كل الاقناع. وفي الصباح كان الفرح بالفكرة ما زال قائماً، وما زال قائماً حتى اليوم، لكن الثقة بقدرتي على تطبيقها تنقصني، رغم أن الموضوع يتعلق ، في نهاية المطاف، بأكثر الأمور بساطة. أبدأ الرسالة إذاً دون ثقة بالنفس، آملاً فقط أنك أيها الوالد ما زلت تحبني رغماً عن كل شيء، وأنك سوف تقرأ بصورة أفضل مما أكتب.

إذا عدت بذاكرتك قليلاً أيها الوالد فسترى أننا لمتفقان على أن علاقتنا في الأعوام الأخيرة كانت أحياناً علاقة لا تطاق تقريباً. (ربما كانت علاقتي بالوالدة لا تختلف في الجوهر، لكن غيريّتها اللامحدودة التي تأخذ عني كل واجباتي إزاءها، لا تدع هذا يُدرك

وبالكاد يُستشعر). إن ذنب عدم احتمال هذه العلاقة هو ذنبي، ذنبي وحدي. لم أهتمّ، بصورة عامة، بشؤونك، كما من شأن أي من المعارف أن يفعل (بغض النظر عن واجبات الابن)، وإذا كنت أهتمّ مرة، فقد كان الإلزام يبدو عليّ؛ ولم أقم بتأدية واجباتي إزاء اخواتي ولم أحمل عنك همّاً من هذه الناحية؛ (*).

هذه الرسالة ـ المحاولة، التي انقطعت فجأة، وجدت في مجموعة الأوراق نفسها التي وضعت فيها مخطوطة **رسالة الى الوالد**. يمكن الافتراض إذاً أن هذه المحاولة كانت خطوة أولى، صيغة أولى للرسالة الطويلة، اعتمد كافكا عليها لدى كتابته للرسالة المعروفة. ودافع كافكا، في سعيه لإقامة حوار مبدئي مع والده، هو دافع مفهوم بشكل محدد للغاية في كلتا الحالتين. إن السؤال الذي يطرحه الوالد في مطلع الرسالة الطويلة، عما يدعو الابن للادعاء بأنه يخاف من والده، هو هنا أيضاً مجرد دافع خارجي لكي يتم السؤال والبحث عن السبب الأساسي العميق للغيظ والامتعاض. إن السبب الراهن الذي دفع كافكا كي يتوجه مبدئياً الى والده في تشرين الثاني عام ١٩١٩ مرة أخرى وبهذه الإفاضة هو دافع واضح ومفهوم، رغم أن الدراسات التي وضعت حول الرسالة تجاهلت هذا الحادث المحدد. ونتيجة البنية الداخلية للرسالة وشكلها الخارجي، نتيجة **نظام** الرسالة، لا يظهر هذا السبب المباشر إلا في ختام الرسالة: فشل محاولة زواج كافكا الثالثة، هذا الفشل الذي يتحمل الوالد مسؤوليته.

في مطلع عام ١٩١٩ ، بعد مضي عام على القطيعة النهائية مع فيليس، تعرف كافكا أثناء إقامته الأولى للاستشفاء في ذلك النزل

(*) مخطوطة رسالة غير منشورة وغير مؤرخة كتبها كافكا الى والديه، على الأرجح في صيف عام ١٩١٩ .

شتيدل Stuedl في شيليزن Schelesen على الفتاة البالغة من العمر ثمان وعشرين عاماً يولي فوريتسك Julie Wohryzek من براغ. وكانت تدير في براغ محلاً صغيراً للأزياء. وقد بدت لكافكا في البداية غير ملفتة للنظر وغير جذابة كثيراً ـ ثمة تشابه مع فيليس ـ كما كتب الى أخته أوتلا بعد بضعة أيام من التعرف: **آنسة صغيرة، مضحكة للغاية وطيبة في الحقيقة**(*). والى ماكس برود: **إذا أراد المرء تحديد انتمائها الى شعب تحديداً دقيقاً، فينبغي عليه أن يقول أنها تنتمي الى شعب المستخدمات في المكاتب. وهي جريئة، مخلصة، منكرة لذاتها... لكنها صغيرة... صغيرة مثل البعوضة التي تطير حول ضوء مصباح**. وقد قادت العلاقة المتحفظة وغير الملزمة في البداية والتي لم تكن قائمة على أساس مستقبلي (هي لم تكن تفكر بالزواج، وهو أوضح لها عجزه العام عن الزواج)، قادت ـ بشكل مفاجئ بالنسبة للأقارب ـ الى خطوبة ثالثة في صيف عام ١٩١٩ . وقد بحثا عن شقة مشتركة ووجداها، وأعلنا رسمياً عن رغبتهما بالزواج في الأسبوع الأول من تشرين الثاني. وكان الدافع الأساسي لقرار كافكا المفاجئ ولسرعة تنفيذه هو التزامن مع حدثين خارجيين آخرين في محيطه المباشر. الحدث الأول هو خطوبة أخته الصغرى أوتلا مع يوزف دافيد في صيف عام ١٩١٩ ؛ وقد نوقشت هذه الخطوبة داخل الأسرة نقاشاً حاداً. والحدث الثاني هو نبأ زفاف فيليس من تاجر من برلين في آذار ١٩١٩ . ويُظن أن كافكا عاش خسارة خطيبته السابقة، وخسارة أحب أخواته لديه وأقربهن إليه ـ هذه الأخت التي كانت أثناء سنوات الخطوبة وفسخ الخطوبة مع فيليس قد اعتنت به اعتناء الأم بولدها ـ كتهديد لاستقراره الداخلي. وازدادت فكرة العزلة حدة، ورغم ذلك لم يتم الزواج في نهاية المطاف.

(*) من رسالة غير منشورة كتبها كافكا الى أخته أوتلا من شيليزن في ١٩١٩/٢/١.

وكان التعليل الرسمي أن الشقة الموعود بها إنما قد أفلتت في آخر لحظة. لكن لم تبذل جهود أخرى من أجل الحصول على شقة جديدة. في ٢٤ تشرين الثاني ١٩١٩ كتب كافكا الى أخت خطيبته السابقة: **صحيح أنه كان يجب أن يكون زواجاً عن حب حسب رأيي، لكن الأكثر صحة هو أنه كان عليه أن يكون زواجاً يمليه العقل بمعنى سام.** وكان سبب فشل خطط الزواج، كما يعرضه كافكا هنا على كل حال، **هو في نهاية المطاف مقاومة والدي،** هذه المقاومة التي كانت ما زالت **في علاقتي غير الموفقة معه دليلاً قوياً آخر على صحة ما أردت فعله.** وكان سبب الفشل، كما استمر كافكا في الكتابة، **ربما تصرف والدي، هذا التصرف الجاف بعض الشيء، وإن كان طبعاً صادراً عن نية طيبة للغاية.**

كانت يولي فوريتسك من أسرة فقيرة. وكان والدها اسكافياً وخادماً في كنيس في براغ، وكانت هذه هي الدرجة الدنيا في التصورات الطبقية للبورجوازية اليهودية. ولا بدّ أن الإعلان عن الخطوبة مع هذه الفتاة كان له تأثير الصفعة بالنسبة لوالد كافكا: لم تكن هذه هي الزيجة المناسبة المتوقعة له، هو ابن تاجر يهودي ناجح، حاصل على شهادة الدكتوراه وفي مركز جيد. وآنذاك، تماماً يوم عيد ميلاده الثلاثين، عند الإعلان عن خطوبته الأولى مع فيليس، أصرّ والده (**بشكل مضحك بعض الشيء**) على إجراء **تحريات** عن أسرة الخطيبة. والآن أيضاً كانت **أيام هَيَجان** في الأسرة، وجرت **محادثة** مع الوالد، وحدث على ما يبدو صدام مؤلم بين عالمي القيم المختلفين لديهما. لقد شتمه الوالد بسبب نواياه المخزية، **والعار الاجتماعي** الذي يسبّبه للأسرة، وبدقة أكثر **لاسم** الوالد من خلال زواجه. وقد خمّن الوالد أن هذه المرأة إنما قد ارتدت **على الأرجح أية بلوزة منتقاة، كما تعرف يهوديات براغ أن يفعلن،** فوقع في حبالها ـ رغم كونه بالغاً بشكل كاف في الواقع ـ ويريد الآن أن يتزوج **بأسرع ما يمكن. أليس هناك**

إمكانيات أخرى؟ إذا كنت تخشى ذلك، فإنني سأذهب بنفسي معك الى هناك. بل إن الوالد تحدث **بتفصيل ووضوح أكثر.** ولا بدّ أن فظاظة وضحالة فعل القوة اللفظي هذا قد صدمت كافكا. ان نصحه بهذا الصدد بالذهاب ـ حتى المشترك ـ الى بيت دعارة، وحديث الوالد أمامه بهذه الصراحة عن الجماع أصلاً، إنما جرح كافكا بشكل بالغ. هو الذي كان يرى الجماع في تناقض يجلّ عن الوصف مع **النقاء والمفهوم السامي للزواج** الذي كان لديه. كيف كان في مقدوره، هو **شديد الخوف، المتردد، المتهم،** أن يعقد العزم على **الزواج بهزّة واحدة، افتتاناً بلوزة مثلاً؟** شاعراً بالمرارة ومصاباً بخيبة أمل، يعقّب كافكا في الرسالة على هذه النصيحة المقرفة، الفظّة، السخيفة، إذ يكتب: **قلّما أهنتني بكلمات إهانةً أشدّ، وأبداً لم تُظهر احتقارك لي بوضوح أكبر.**

في الكتابة وفي الزواج ـ وهناك بهذا المشهد ـ كان كافكا قد أخفق. كانت حياته قد أصبحت بلا أفق ولا سند. وانسحب مع صديقه ماكس برود الى شيليزن. وقد تذكّر برود قنوط صديقه واكتئابه أثناء سفرهما المشترك بالقطار الى هناك. فقد قال كافكا عند توقف القطار مرة: «إنه يوجد محطات كثيرة على الطريق الى الموت، بل إن الأمر يسير ببطء». ويذكر برود رغبة كافكا الملحّة بكتابة رسالة يقوم فيها بـ «إيضاح العلاقة مع الوالد، هذه العلاقة المتوقفة بشكل مزعج والمتجمدة بشكل مؤلم». وكان كافكا قد اتخذ هذا القرار أثناء حديثه مع أخته أوتلا في براغ. كان ينوي أن تكون محاولة إنقاذه أكثر جذرية من محاولاته السابقة وأكثر تأثيراً من مجرد معالجة أدبية للمشكلة. وانسحب كافكا الى المكان الذي كان قد تعرّف فيه على يولي في الربيع، وبدأ الكتابة ـ مثلما فعل في صيف عام ١٩١٤ ـ من ذروة الفشل. كان الغرض هو إيضاح علاقته بوالده ـ هذا الإيضاح الذي كان متوقعاً منذ فترة طويلة ـ من خلال تحليل مستفيض على

شكل رسالة. وكان الغرض هو وضع نهاية، وفي الوقت نفسه إتاحة بداية جديدة.

* * *

في حوالي العاشر من تشرين الثاني ١٩١٩ يبدأ كافكا بالعمل. وفي رسائل الى أوتلا يتحدث عن الرسالة التي **تعيش حالياً في رأسي فقط تقريباً**. ويرفض استقبال زوّار خشية أن لا يستطيع **إنهاء الرسالة الى الوالد التي لم تكد تبدأ**. وكان يرغب في العودة الى براغ في السادس عشر من تشرين الثاني بعد أن يكون قد أرسل الرسالة الى الوالد. وهذه الفترة الزمنية المحسوبة من قبل كافكا تشير الى أنه قد حسب أولاً حجماً أقل للرسالة. ونظراً لتقدّم العمل يمدّد إجازته بضعة أيام قبل أن يضطر يوم ٢٠ أو ٢١ من تشرين الثاني للعودة الى براغ والالتحاق بعمله الوظيفي.

إن **رسالة الى الوالد** تملك نظاماً. والغرض من هذا **النظام**، بناء على محاولة الرسالة في صيف عام ١٩١٩ المذكورة أعلاه، هو جعل حجج كافكا **مقنعة كلياً**. متقدماً خطوة خطوة، مسجلاً لأصغر التفاصيل أيضاً، يعرض القائمة التي تضم شتى نقاط الاتهام: تعداد الممارسات التربوية الخاطئة، الشكوى من تجاهل والده لجميع مصالحه ومحاولاته للاستقلالية، تجاهل إزاء الكتابة واختيار فرع الدراسة والمهنة فيما بعد. وصف موقف الوالد إزاء **الأصدقاء المختلّين والأفكار المتطرفة الغريبة**، الغربة داخل الأسرة، **والمواد الدينية** الضعيفة الموروثة، وأخيراً سيادة الوالد في جميع مجالات الحياة، ونفوذه الذي يصل حتى الى قرارات عن الحياة والموت، وخاصة فيما يتعلق **بالرغبة في الزواج**. ويبدو أن كافكا يريد أن يلوم والده حتى بسبب ضعفه الجسدي هو.

ويكتب كافكا أن الوالد إنما يتصور التربية، مثل الحياة بعامة، **في غاية**

البساطة دائماً. وذلك على خلاف ابنه كلية: **فمنذ أن وعيت وأنا مهتم أعمق الاهتمام بـإثبات وجودي الفكري، بحيث أن كل شيء آخر كان سيّان عندي**. لكن ما أن صدرت الاتهامات حتى يعلن كافكا أن سبب ذلك إنما يعود إليه وحده. يقول بأن سلبيات كثيرة أكثر من اللازم إنما قد تجمعت فيه، الكثير ـ وهنا أيضاً الشيء الأسوأ ـ من إرث لوفي، أسرة والدته (السرّي، الاستحياء)، والقليل من **الخلفية الكافكاوية**، من **إرادة الحياة والأعمال والفتوحات الكافكاوية**. وأن التناقض الخارجي يؤثر أكثر ما يؤثر: جاء في محضر فحص طبي أن طول كافكا يبلغ ١,٨٢ م ووزنه ٦١ كغ، وأنه «أهيف القامة» و«نحيف». وقد عرض كافكا جسدية الوالد الخانقة كرمز لامتلاك السلطة، أما ضعف جسده هو فقد كان **عائقاً جوهرياً** له. (في عام ١٩٠٦ كتب كافكا: **سوف ينبغي عليّ الاعتياد على عجزه الدائم**). في الرسالة يبرز كافكا التناقض: **أنا هزيل، ضعيف، نحيل، وأنت قوي، كبير، عريض**. من طرف **هيكل عظمي صغير**، يقابله شخص الوالد الضخم برضاه عن نفسه وتفوقه وحبه للسيطرة، بطبيعته **القوة التي تلوي كل شيء**، بعملاقيته **في كل وجه من الوجوه**. وكما يرى كافكا، لم يستطع الطفل المقموع ذو الحساسية المرهفة أن ينمو إلا ببطء، كما بدا له، من أجل مطالب الوالد. وانطلاقاً من موقف الضعف هذا كان منذ طفولته قد أُرهف شعوره بقدر عال فيما يتعلق بمحيطه (فيما بعد منح كافكا هذا الضعف صبغة صوفية بصفته الشرط الضروري لطريقة حياته الخاصة ولكتابته بعامة). إن التناقض الذي يظهر نفسه لكل إنسان في طفولته بين «القوة الطبيعية» للبالغ من طرف و«الضعف الطبيعي» للطفل من طرف آخر، كان بالنسبة للطفل فرانز كافكا سبباً دائماً لليأس ولوم الذات. ولا بدّ أن الضعف الطبيعي للطفل أمام البالغين قد ظل غير قابل للإدراك بالنسبة له.

وهو لم يفقد هذا الضعف مع تقدمه في السن وتزايد شمولية نظرته للعالم. وكان هذا جرحاً عميقاً ظل يقمع كافكا طوال حياته.

من هذا المنظور كان كافكا ينظر الى والده مدى الحياة، وكذلك في الرسالة: **كنتَ بالنسبة لي مقياس كل الأشياء... كنت تحكم العالم وأنت تجلس في كرسيّك ذي المسند... وبالنسبة لي أصبحتَ تتصف بالغموض الذي يحيط بجميع الطغاة الذين يقوم حقهم على شخصهم وليس على التفكير.** إن صورة الأب مرهوب الجانب والذي لا يمكن الوصول إليه تصوَّر من زاوية نظر وقوقعة الطفل الذي فشلت تربيته، والذي لا حول له ولا قوة. ومما يزيد هوّة القوة سوءاً هو أن هذا الإنسان الذي هو **مقياس كل الأشياء** كان مفرطاً في الوقت نفسه، ولا يحافظ على الوصايا التي كان يفرضها على ابنه. وهكذا يستنتج كافكا: **بهذا أصبح العالم بالنسبة لي مقسّماً الى ثلاثة عوالم. في العالم الأول كنت، أنا العبد، أعيش تحت قوانين وضعت لي وحدي، ولم أتمكن أبداً، فوق هذا، من الاستجابة لها كلية، ولا أدري لماذا. والعالم الثاني كان بعيداً عن عالمي بعداً لانهائياً، وكنت أنت تعيش فيه مشغولاً بالحكومة وإصدار الأوامر وبالغضب بسبب عدم الامتثال لهذه الأوامر. والعالم الثالث حيث كان يعيش بقية الناس سعداء بعيدين عن الأوامر وطاعتها.**

إن كافكا يترك الإمكانية مفتوحة بأن الوالد ربما كان في قرارة نفسه إنساناً عطوفاً طيب القلب، **لكن ليس كل طفل يملك الجلَد والجسارة على البحث حتى يصل الى الطيبة.** إن الطفل أضعف من أن يحتمل الطريق الطويلة التي لا آخر لها والتي يتوقع بالتأكيد، ومن الممكن، أن تؤدي الى حب الأب له. لقد ظل باقياً في منتصف الطريق ينتظر أن يأتي حب الأب إليه. إنه ينتظر كما ينبغي على **الرجل من الريف** أن ينتظر **أمام القانون،**

أمام الباب، المخصص له وحده دون غيره(*). واستناداً الى هذا، فإن الأمر يعني إذاً بالنسبة لكافكا أنه ظل طوال حياته **أمام الحب**. وفي رسالة الى أخته أوتلا كتبها في الأيام التي كتب فيها رسالة الى الوالد جاء: **الوالد القارئ (هنا، في هذا الصدد، يوضع بدلاً عن ذلك: الوالد العطوف، المحب)، إنه ذو شخصية كبيرة لم أتمتع بها في طفولتي قط.**

ولكن يبدو بالأحرى أن الوالد إنما يسيء استعمال كل ما لديه من سلطة لكي يدفع الابن الى الشعور بالذنب. فقد جاء في الرسالة: **من جميع النواحي ازداد ذنبي إزاءك دائماً أكثر.** وكان ثمة **شعور بالذنب، كامن دائماً، ينتابني.** وللمناسبة، فإن كلمة ذنب هي من أكثر الكلمات التي يستخدمها كافكا في الرسالة، ليس فقط بعلاقة مع **الخجل والعار**، وإنما هي - وبالتأكيد ليس مصادفة - الكلمة الوحيدة التي وضع كافكا خطاً تحتها، وذلك في أول مرة يذكرها في الرسالة الأصلية بخط يده. (وهذا ابراز قام به كافكا ولم يأخذ به ماكس برود عند نشره الرسالة). هل الذنب هو المفهوم المركزي للرسالة؟ هل الذنب هو النتيجة الحتمية للسلطة غير الموزعة بالتساوي في العلاقة بين الأب والابن؟ كافكا يكتب: **كنت قد فقدت أمامك ثقتي بنفسي، واستبدلت بهذه الثقة شعوراً بالذنب لا نهائياً (متذكراً هذه اللانهائية كتبت مرة عن أحدهم بشكل صحيح: «يخشى أن يبقى الخجل مستمراً بعد موته»).** إن الجملة الأخيرة في **المحاكمة**، هذه الجملة التي يلمح كافكا إليها هنا، تقول: **«مثل كلب!»، قال، كان الأمر**

(*) «أسطورة حارس الباب» قطعة صغيرة في رواية **المحاكمة** كان كافكا يعتبرها القطعة الوحيدة التي تستحق النشر من الرواية. وقد أثارت لديه **شعوراً خاصاً بالرضى والسعادة** ونشرت عدة مرات أثناء حياته تحت عنوان **أمام القانون** (ا . و).

وكأنما الخجل يبقى بعده.

يقول كافكا إن **الوسائل التربوية** هي التي دفعته الى الشعور بالذنب. ويضيف إن هذه الوسائل **كانت، في الواقع، وسائط إذلال.** إن التربية الخصوصية التي كانت ترمي الى تنشئة الابن البكر بين ثلاثة أبناء وثلاث بنات ـ توفي أخوان بُعيد ميلادهما ـ والسليل الوحيد للأسرة من الذكور، كي يصبح **فتى قوياً باسلاً**، هذه التربية لم تكن نابعة مثلاً من المحبة والصبر، وإنما ـ حسب كافكا ـ من **التقريع والتهديد والتهكم والضحك الشامت والتظلّم، على ما في هذا من غرابة.** وبإسهاب يصف كافكا واقعة تربوية محددة من **السنوات الأولى** من عمره طَفَت على سطح ذاكرته فوق **فوضى الطفولة** كثيراً. هذه التجربة غطّت على ذكريات طفولته، وأصبحت تمثل بالنسبة له استعارة شاملة لخوفه من الحياة، كما يراها المفسرون اليوم ايضاً باعتبارها التجربة الأساسية، والتي أثرت على خصوصية آثاره الأخيرة كما لم تؤثر تجربة أخرى: «تجربة الشرفة». لأنه ذات ليل شعر بالظمأ وهو يرقد في فراشه **وبكى مستعطفاً جرعة ماء، وإذ أن لم تنفع بعض التهديدات الشديدة،** أخذ الوالد الطفلَ من السرير بلا تردد، وحمله الى الشرفة المشرفة على الفناء الداخلي، وتركه **هناك وحيداً أمام الباب المغلق فترة وجيزة** (وهو يرتدي) **القميص الداخلي.** وفي الرسالة يصف كافكا آثار عملية العقاب هذه غير المفهومة أبداً بالنسبة للطفل: **وحتى بعد سنوات كنت ما زلت أعاني من التصور المؤلم بأنه يمكن للرجل العملاق، والدي، الذي هو السلطة العليا، أن يأتي بلا سبب تقريباً، ويحملني من فراشي، ويضعني على الشرفة، وأن أكون إذاً مثل هذا اللاشيء بالنسبة له.** وقد اعتبر كافكا هذه التربية سبباً في استهانته الشديدة بنفسه. بواسطة هذه التربية فقد **الثقة في ما يفعله،** وعرف ضآلة **قيمته،** وتعلم كيف يقبل لاشيئيته. «إن الوالدين هم أقل الناس الذين يجوز أن يُعهد إليهم بتربية

الأبناء». في رسالة الى أخته إلّي استشهد كافكا مرة، فيما بعد، بهذه الجملة من سويفت Swift كمحصلة لتأملاته حول مبادئ التربية، هذه التأملات الممزوجة بالعار والاستسلام للمقادير. واستطرد كافكا: **إن المصلحة الشخصية للوالدين ـ التي هي الشعور الحقيقي للوالدين ـ لا تعرف حدوداً. وأكبر حب من الوالدين هو بالمعنى التربوي ذو مصلحة شخصية أكثر من أصغر حب من المربّي الذي يتقاضى أجراً. وكتب كافكا أن كرونوس Kronos هو أصدق اب لأنه التهم أبناءه. وفي هذه الرسالة التي كتبها كافكا في خريف عام ١٩٢١ جاء أيضاً: هاتان وسيلتا التربية اللتان تنشآن من المصلحة الشخصية للوالدين: الطغيان والعبودية في شتى التدرّجات، علماً أن الطغيان يستطيع أن يتبدّى بشكل رقيق للغاية (عليكِ أن تصدقيني، إذ أنني أمكِ!) والعبودية تستطيع أن تظهر في فخار (أنت ابني، لذا سأجعل منك مُنقذي)؛ لكنهما وسيلتا تربية مخيفتان، وسيلتان ضد التربية، صالحتان لسحق الطفل وإعادته الى الأرض التي أتى منها. وجاء في اليوميات: الوالدان اللذان ينتظران العرفان بالجميل من أبنائهما (بل هناك بعضهم يطالبون به)، هما مثل مرابين يحبون المجازفة برأس المال إذا حصلوا فقط على الفوائد.**

وهكذا لم يبق لكافكا، الذي وضعه والده وجهاً لوجه مع ضآلة قيمته، **كمؤشر طريق الى المستقبل** سوى **عجزي وحده**. إن وعي ضآلة القيمة ومشاعر الخجل والذنب المتعلقة بها كانت نتيجة «داخلية»، في حين أن **النتيجة الظاهرية التالية لكل هذه التربية** كانت **انني أصبحت أتجنب كل ما يذكّر بك من قريب أو بعيد.** إن الهروب أو، كما كتب كافكا، **محاولات الهروب** اتجهت أولاً نحو الأم، لكن سرعان ما تبين بشكل يؤلم أن الأم لم تقدم له مساعدة. وقد جاء في رسالة الى الوالد: **صحيح أنه كان في مقدور المرء أن يجد لديها دائماً حماية، لكن فقط في علاقة**

معك. كانت تحبك وتخلص لك أكثر بكثير من أن تكون قادرة على أن تمثل على الدوام، في صراع الطفل، سلطة فكرية مستقلة. وللمناسبة، هذا هو شعور فطري صحيح لدى الطفل، إذ أن ارتباط الأم بك أصبح يزداد دائماً مع مرور السنين. إن الأم التي كانت تقف تحت تصرف الأب بلا قيد ولا شرط، لم تشكّل القوة المضادة العاطفية الضرورية من أجل إقامة تسوية بين الأب والابن. كانت الأم تقوم بلا وعي بدور المطارِد في الصيد. وهذا ما تصوره رسالة من أوتلا الى زوجها المقبل يوزف دافيد كتبتها في ١٩١٩/٣/١٩ : «لكي ترضى (الأم) من الضروري أن يعجب كل شيء الوالد». وجاء في رسالة من كافكا الى فيليس: أمي هي جارية أبي المحبّة، والأب هو طاغيتها المحب، لذا فإن الوئام بينهما كان في الواقع كاملاً دائماً. ولم تكن الأم تحت التصرف، ولم يكن موقفها قوياً ولم يكن يقوم بالتوفيق، بل كان تحيّزها للأب واضحاً كل الوضوح ومكشوفاً. لذا ربما كانت الأم تمثل بالنسبة لكافكا خيبة أمل أكبر مما يمثله غياب اهتمام الوالد. ويمكن تصور أن غياب الأم إنما زاد من عزلة الطفل، الأمر الذي جعل العلاقة مع الوالد هامة بهذا الشكل. أليس ميلر Alice Miller تشير في كتابها «آلام فرانز كافكا» الى مشكلة الأم، هذه المشكلة التي يهملها كتّاب سيرة كافكا الآخرون، ربما لعدم وجود أقوال كثيرة لكافكا قابلة للاستشهاد بها في هذا الخصوص. إن يولي كافكا، التي هي ـ كما كتب ماكس برود ـ «امرأة هادئة، عطوفة، ذكية للغاية، بل حكيمة»، تعطي في الظاهر صورة أم كاملة حنونة: مضحية، مؤمنة بالواجب، مجدّة، مهتمّة دائماً بخير الأولاد. ولم يكن كافكا، الذي أقام طويلاً جداً لدى أهله، يرى أمه كثيراً. إنها في المتجر طوال اليوم، كل يوم منذ ثلاثين عاماً. هكذا كتب كافكا الى فيليس. وبالذات إزاء خطيبته الأولى عبّر كافكا عن التباعد الحقيقي والغربة والكلفة في التعامل مع بعضهم بعضاً: أعيش في أسرتي

بين أفضل الناس وأكثرهم حنوّاً، أكثر غربة من غريب. مع أمي لم أتحدث في السنوات الأخيرة عشرين كلمة وسطياً في اليوم، ومع والدي لم أتبادل قط أكثر من كلمات التحية. وتابع كافكا أنه ينقصه كل حس للحياة مع الأسرة. وكانت العلاقة بالأم في الجوهر... لا تطاق تقريباً بالنسبة لكافكا. من حب الأم ومن فخر الأم لا تفهم شيئاً، من هنا لا يمكن الاستثارة برأي. وهذا هو رد فعل يائس على هذا النوع من الحب المفهوم على غير حقيقته، والذي يريد أن يعمل كل شيء بشكل صحيح، ويثير الخوف بـإلحاحه وغرابته. لكن الغيرية اللامحدودة للأم التي تحمل عنه كل الواجبات إزاءها لم تسمح بانتقادها. إن حبها لي كبير تماماً مثل كبر غبائها إزائي، والقسوة التي تنشأ من هذا الغباء وتدخل الى حبها لعلها أكبر وغير قابلة للإدراك أحياناً بالنسبة لي. وماكس برود الذي كان على اتصال شخصي مع والدي كافكا، يصف هذه العلاقة غير الصحيحة في رسالة الى فيليس: «أم فرانز تحبه كثيراً، لكنها لا تملك أدنى فكرة عمّن يكون ابنها وعما يحتاج إليه». وقد وجب على برود أن «يحمي» صديقه «بضع مرات من والديه المحبّين»، وهو يشهد لكافكا هنا بـ «عناد يسرّ». والمعبّر على كل حال هو أن كافكا، في **رسالة الى الوالد** وفي كل الأقوال المأثورة الأخرى، يستثني العلاقة الهامة مع الأم ويتركها جانباً، بل ينفيها الى الخلف، الى المجال الذي لا يمكن التعبير عنه.

وكان هناك محاولة هروب هامة أخرى ـ في وقت آخر ـ هي كتابته. وهذا أيضاً ـ الأمر الغريب، إذا فكرنا في أهمية الكتابة في حياة كافكا ـ لم تتعرض له **رسالة الى الوالد** سوى في تلميحات، وإن كان ذلك بتفصيل أكثر مما جاء فيها عن العلاقة بالأم. وفي حين لم يكن في مقدور اليهودية، مثلاً، ـ أيضاً بسبب المثال السيء الذي أعطاه والده له في هذا المجال ـ أن تكون بالنسبة له أداة إنقاذ محتملة، كان بكتابته المرفوضة من قبل الوالد

فعلاً قد ابتعدت عنك مستقلاً بعض الشيء، كما جاء في الرسالة، مع التحفظ: **محاولات استقلال... لم تسفر عن نجاح يذكر**. وعلى الفور ومرة أخرى تناقض كافكاوي غريب للوهلة الأولى: كان يريد أن يبتعد عن والده عن طريق كتابته، ولكن في الوقت نفسه كان على هذه الكتابة أن تكون وسيلة أراد بمساعدتها أن يعترف به والده، ويسبغ عليه حبه بصفته إنساناً مستقلاً وناجحاً (ككاتب). لكن إخفاق محاولة الوصول الى حب الوالد له عن طريق الكتابة كان متوقعاً سلفاً، ليس بسبب عقلية الأب وحده، وإنما بسبب عقلية الابن أيضاً؛ وهكذا كان كبرياؤه وطموحه يضيقان باستقبال الأب لكتبه، **هذا الاستقبال الذي أصبح مشهوراً بالنسبة لنا: «ضعه على الطاولة الصغيرة بجانب الفراش!»**.

لكن أكبر محاولات الهروب، كما تبين الرسالة على الأقل، كانت **محاولات الزواج**، وبشكل منطقي تظهر هذه النقطة الأكثر أهمية في الرسالة، في نهاية مرافعته، كذروة لبناء الرسالة المنظّم. وانطلاقاً من كارثة حفل الزفاف يستنتج كافكا أن الوالد إنما أعاق، بتصرفه، اتخاذ الابن موقفاً سليماً من الجنس الآخر، وأنه بات بهذا عاجزاً عقلياً عن الزواج، لكنه إذا حاول رغم ذلك، فإن الوالد يثور. والعار الذي أنهى محاولة الزواج الأخيرة فاق كل ما سبق. **والجهود الجبارة للرغبة في الزواج، هذا الإلزام لتسوية الحساب لم يؤديا به فقط الى ظهور مرضه الرئوي الشديد. وفشل محاولات زواجه هو المسؤول عن انه لم يحصل على الضمان من أجل أشدّ تحرير للذات وأشد استقلالية في حياته. ولولم يوجد التأثير الضاغط للوالد، هذا النفوذ الآسر، لكان خليقاً أن يكون لديه أسرة، وهذا أسمى ما يمكن للمرء أن يحققه حسب رأيي، إذاً أسمى ما حققت أنت أيضاً، كنتُ خليقاً أن أكون ندّاً لك، وكان من شأن كل عار قديم وجديد أبدي وكل طغيان أن يصبح مجرد تاريخ مضى**. أما هكذا فقد ظل كل شيء

على حاله، وظل هو العازب الأبدي، وفي الوقت نفسه الابن الأبدي. **سيزيف كان عازباً**، جاء في اليوميات بلهجة استسلام.

وتتجلى عظمة هذه الوثيقة عن سيرة حياته، فيما تتجلى، بأن كافكا في ختام الرسالة ـ معتذراً عن الاتهامات التي جاءت في المئة صفحة السابقة ـ إنما يتخذ موقف الوالد. إنه موزّع النفس بين البحث الضروري عن الحقيقة والشعور الحتمي بالذنب بسبب مخالفته لواجب احترام الوالدين. وبشكل ملفت للنظر يحاول تجاوز هذا التمزق من خلال تقديم نوع من خلاصة ردود الفعل الممكنة من جانب الوالد... لكن مع أسوأ النتائج بالنسبة له. إذ أن الحجج التي يقدمها الآن ضد نفسه وضد الرسالة هي حجج قوية. ان «الأب» الذي يتخيله كافكا يلقي حكمه: **انك برهنت على ثلاثة أمور، أولاً أنك بريء، وثانياً أنني مذنب، وثالثاً أنك مستعد، دلالة على عظمتك، ليس لأن تعذرني فحسب، وإنما، الأمر الذي هو أكثر واقل، لأن تريد التدليل على الموضوع وتصديقه بنفسك، بأنني ــ لكن خلافاً للحقيقة ــ بريء أيضاً. وخليق بهذا أن يكفيك الآن، لكنه ما زال لا يكفيك. إذ أنك والحق وضعت في رأسك أنك تريد أن تعيش مني أولاً وآخراً... هذا هو أنت. غير عملي في الحياة؛ ولكن لكي.** وليس من قبيل المصادفة، وإنما هو تفصيل في غاية الأهمية أيضاً بالنسبة للرسالة بأكملها، أن في هذا الموضع تماماً تنقطع الطباعة على الآلة الكاتبة التي قام بها كافكا فيما بعد... على كل حال بعد ٤٤ صفحة طبعها كافكا بنفسه، وقبل صفحة ونصف الصفحة من النهاية! وهذه الصفحة ونصف الصفحة لم تطبع قط. بعد طباعة ٤٤ صفحة بجهد جهيد، وفي منتصف الجملة، وعند كلمات: **هذا هو أنت. غير عملي في الحياة؛ ولكن لكي.** ينقطع كافكا بطريقة ذات مغزى. إذ أن هذا الموضع تماماً هو الموضع الذي حدث فيه

تغيير زاوية النظر من الابن الى الأب، حيث انقلب الاتهام الموجّه في الأصل ضد الأب ليصبح موجّهاً ضد الابن. هل لاحظ كافكا في اتخاذه موقف الأب كم كان بيت الورق الذي يبنيه بالرسالة مهتزّاً، وأية نقاط ضعف كان قد أعطاها هنا لنفسه؟ إن «الوالد» (بالنيابة) يستطيع الآن، بعد أن يقلب الحجج الموجهة إليه في الأصل، أن يواصل قائلاً أن ابنه، إذ يلقي المسؤولية بكاملها على الأب، إنما يدع نفسه يُجرّ من قبله عبر الحياة جسدياً وروحياً. ويقول الأب إن الابن متطفل. **وإذا لم أكن مخطئاً كثيراً، فإنك تتطفل عليّ أيضاً بهذه الرسالة في حدّ ذاتها.** هكذا تنتهي الرسالة. ومرة أخرى - وكأن الأمر يحدث بحركة وحيدة بيد الوالد - نرى الابن بعد مئة صفحة من الحجج والبراهين ظن بأنه وضع نفسه بواسطتها في الموقف الأفضل، وقد دفعه **حكم** الوالد الى دور مقدّم الالتماسات القنوع الذي لا يتمتع بحقّ. إن **رسالة الى الوالد**، هذه المحاولة الكبيرة لـ **محو كل ما حدث من صفحة الوجود**، لا يمكن أن تنتهي، إذاً، إلا بعرض يقدمه كافكا، بل برجاء متواضع هو بذل محاولة تقارب بين الاثنين... **يستطيع أن يهدّئ من روعنا كلينا بعض الشيء ويجعل الحياة والموت أكثر سهولة.**

* * *

يتذكر برود ويكتب: «رغم حجم الرسالة الذي يزيد عن مئة صفحة، فإنها كانت، كما أستطيع أن أشهد من أحاديثي مع فرانز، مخصصة لتسليمها فعلاً الى الوالد (وعن طريق الأم على وجه التحديد)». لكن الصفحات الأخيرة من الرسالة تبين أنه لابد أن كافكا لم يكن واثقاً من عمله. من هذه الصفحات الأخيرة ينطق الخوف من تسليم الرسالة فعلاً الى الوالد، هذه الرسالة التي زادت أثناء الكتابة حتى أصبحت محاولة عملاقة لحساب حياة ختامي (على حساب الوالد)، هذا الوالد الغضوب العصابيّ.

ومن غير المعروف فيما إذا كان كافكا قد تمكن من تأمين نفسه لدى اوتلا التي كانت قد شاركت في نشوء الرسالة، كما أنه من غير الثابت فيما إذا كانت قد زارت أخاها فعلاً في شيليزين مرة أخرى لكي تتحدث معه عن مضمون الرسالة، وكذلك من غير المؤكد فيما إذا كان كافكا قد تمكن من إنهاء الرسالة آنذاك أثناء إقامته في شيليزين. ومن المحتمل ـ إذا أخذنا حجم الرسالة بعين الاعتبار ـ أنه لم ينه الصيغة المكتوبة بخط اليد إلا في براغ، وعلى الأرجح لغاية ٢٤ تشرين الثاني ١٩١٩ ، أي اليوم الذي كتب فيه رسالة مبدئية أخرى موجهة الى أخت يولي فوريتسك، يحاول فيها إفهامها عدم إتمام الزواج.

إن تسليم الرسالة لم يتم قط. هل كان الأمر أخيراً هو خوف كافكا من إعطاء الرسالة للوالد؟ أم هل فشل التسليم بسبب احتجاج الأسرة، اعتراضات الأم أو حتى أوتلا؟ قاس كل القساوة هو الاتهام، ودقيق كل الدقة هو تحليل الذات الذي يقوم به المؤلف في الرسالة كاشفاً عن نفسه حتى أصغر التفاصيل. وفي الحقيقة كانت إدانة الوالد إدانة للذات في آن. ويبدو كأن كافكا برسالته الى الوالد إنما يفسر قصته **الحكم**. هنا وهناك مبارزة كلامية بين الأب والابن، هنا وهناك قوة الابن هي ضعف الأب، والعكس صحيح (وفقط بحركة يد من الوالد). في الحياة وفي آثاره أقرّ كافكا للأب بقرار يجاوز الحد عن حياة وموت الابن. وبالنسبة لظروف حياة كافكا كان في إمكان اطلاع إنسان آخر ولاسيما الأب على هذه الرسالة أن يكون ذا تأثير مدمّر. وكانت الرسالة خليقة بأن تستخدم ضده نفسه. وهذا بالذات مايظهره كافكا في نهاية الكتابة نفسها. وإذا كان ينبغي، في نهاية المطاف، فهم الرسالة «كنص أدبي» ـ كانت سمة الصراحة في الرسالة قد تحولت أثناء عملية الكتابة الى محاولة إنقاذ أدبية ـ فإن تسليم

الرسالة فعلاً الى الوالد كان خليقاً أن يكون قد أصبح أمراً غير ضروري.

وكافكا نفسه يشير للقارىء أكثر من مرة الى مغزى الرسالة: بأن موضوعها يدور حول **الاستقلالية، الثقة، تنفس الصعداء، الأمان، الانقاذ، التهدئة**، بل **الحقيقة**. لكن من الخطأ أن نظن وجود فصل قاطع بين معنى الرسالة الظاهري الذي يقصده كافكا، أي التأثير في الأب الفعلي، والتأثير التطهيري الذي يتم في الوقت نفسه من خلال عملية الكتابة والعراك مع أسطورة «الأب».

ويتوضح الوجهان عبر طريقة نظر متباينة ينظرها كافكا الى الوالد. لدى الجانب الظاهري للتأثير المباشر يتعلق الموضوع بالنسبة لكافكا بشخص الأب الحقيقي. أما لدى الجانب التطهيري الخفي فإن الموضوع يتعلق بتفسير الفشل الذاتي كنتيجة لتأثيرات خارجية حول صورة «الأب». وهذا يعني في تشرين الثاني ١٩١٩: رمز «الأب» المسؤول عن كل شقائه. ولدى افتراض غلبة الخلفية التطهيرية سيكون من المفهوم أكثر لماذا لم يكن بالامكان أن يتم تسليم الرسالة.

هنا يمكننا ملاحظة انتقال أسطورة. كانت براغ قبل عشر سنوات والمهنة فيما بعد (مرتبطة بذلك طبعاً) تعني بالنسبة لكافكا شلل قدراته الحقيقية، وبات هذا الآن في تشرين الثاني ١٩١٩ ، بسبب مهانة فشل محاولة الزواج، يُسحب على «الوالد» وحده. ضد براغ التي كانت تشلّه وضع كافكا وقتذاك حلم «أمريكا» محرَّرة من كل شيء، وضد المهنة البغيضة وضع الأمل المنقذ بالتفرغ للكتابة في «برلين». والآن يتشبث بأسطورة جبروت الأب وسلوكه الخاطىء، ويُسقط معاناته على صورة معينة لوالده. وقد أخطأت الاسقاطات الثلاثة الأثر المنقذ المأمول: فرواية **المفقود** التي كانت ـ كما يتذكر برود ـ ستنتهي بشكل متفائل الى إمكانيات حياة

واسعة، ظلت ناقصة لم تكتمل. والاندلاع المفاجيء للحرب العالمية الأولى حال دون الانتقال من براغ الى برلين وتحقيق التفرغ للكتابة. وفشلَ اثبات الذنب الأبوي في **رسالة الى الوالد**، ولم يجر تسليم الخطاب. وبطريقته المتشائمة وصف كافكا فيما بعد الرسالة التي لم ترسل قط بأنها **هز الذبابة للدبق.**

بتاريخ ١٦/٢/١٩١١ - مما له دلالة، بعد يومين فقط من **انتقادات** وجهها الوالد له وأدت الى شجار - كتب كافكا في يومياته: «**رغبتي في كتابة سيرة ذاتية سوف يكون من شأني أن أحققها على كل حال وفوراً في اللحظة التي تحررني من العمل الوظيفي. ولابد لي عند البدء بالكتابة أن يكون مثل هذا التغيير الجذري نصب عيني كهدف وقتيّ، وذلك من أجل توجيه الأحداث... لكن بعد ذلك فإن كتابة السيرة الذاتية خليقة أن تكون غبطة كبرى لأنها خليقة أن تجري بسهولة مثلها في ذلك مثل تدوين الأحلام، ومع هذا كانت خليقة أن تكون ذات نتيجة عظيمة مغايرة كلياً تؤثر عليّ تأثيراً دائماً وتصل الى عقل وشعور كل فرد آخر.**

وفي **رسالة الى الوالد** أيضاً ألّف كافكا سيرته الذاتية. في هذه الفترة لم يكن كافكا قد تخلى عن رغبته بالكتابة عن شخصه بطريقة جذرية جوهرية، الأمر الذي تدل عليه يوميات لاحقة أيضاً، مثل هذا المقطع الذي كتبه في عام ١٩٢١: **الكتابة تأبى عليّ. لذا وضعت مشروع أبحاث السيرة الذاتية. ليس سيرة ذاتية، وإنما البحث عن أجزاء صغيرة ماأمكن والعثور عليها. ومن هذه الأجزاء أريد أن أبني نفسي، مثل أحدهم بيته غير ثابت يريد أن يبني الى جانبه بيتاً ثابتاً، وربما من مواد البيت القديم.** وهكذا فإن كتابة حياته الخاصة به على شكل وثيقة ذاتية وعرض ذاتي إنما هي ضرورة حياة. وفي كفاحه ضد تحطم رغبات حياته الوشيك يعلّق

كافكا كل آماله على **رسالة الى الوالد**. وفيها لا يقوم بتصفية الأمور وتوضيحها، وإنما يلوم ويأخذ مآخذ. في الكتابة يوازن ويقدم عرضاً ختامياً، يراصف أجزاء، شظايا حياته الى بعضها بعضاً قطعة قطعة، معيداً بناء نفسه. وقبالة انهيار الأنا الذي كان يخشى منه، يضع كافكا في تشرين الثاني ١٩١٩ هذا النص، **هذا الاثبات لوجودي**. في عملية كتابة الرسالة غادر كافكا نظام الدفاع والاتهام المسحوب أولاً على الوالد، وانزلق الى محاولة السيرة الذاتية، الى التحليل الذاتي، وتحول الاتهام الى تسويغ، وأصبح جزءاً من المغامرة الكبرى للبحث عن الذات وإثبات الذات. إن الرسالة هي جزء من بحثه الذي دام طوال حياته، بحثه عن حقيقة الذات، عن **ذلك الشيء الذي لا يُحطَّم ولا يُبدَّد**، النواة الباقية الثابتة التي أراد أن يؤسس وجوده عليها.

في عام ١٩١٧ كتب في يومياته انه يستطيع أن يشعر برضى لفترة قصيرة من كتاباته الحالية، لكنه لا يقدر أن يشعر بالسعادة إلا إذا استطاع أن يرفع العالم الى **النقاء والحق والمطلق**. وأصبح هذا مثله الأعلى، وغالباً ماكان يلخصه بقول من أقوال فلوبير كان يحب الاستشهاد به: "Ils sont dans le vrai". كان على كتابته أن تقوده الى الحقيقة، والى هناك قادته أيضاً عندما كتب **رسالة الى الوالد**. وزالت مهمة الرسالة اعتباراً من نقطة ما في الكتابة. وبات مفرطاً. وفجأة أصبحت الكتابة **ملهَمة**، ولم يعد في مقدور كافكا أن يوجه **مجموعة الأحداث نحو هدفه، أي التأثير المرجوّ** لدى الوالد. هذا الوضع يفتح الطريق الى التعبير الشعري عن الذات. قطعة تلو القطعة كتب (هو الذي كان قبيل ذلك قد قال: **لآخر مرة علم نفس**) طفولته الخاصة به، وعما كان يثقل عليه، ونفَّس عن نفسه، وكانت في الغالب ذكريات ملؤها الأسى والقلق، وحلّل تربيته لكي يعلم خلفيات فشله مدى الحياة. وفي هذا المنظور يبدو اعداده قائمة بالوسائل التربوية الخاطئة

واتهام الوالد كذريعة لكي يبني سيرته الذاتية، بشكل من الأشكال، كرداء للجوهري.

ومن كل مرحلة من مراحل حياة كافكا نجد شكاوى له عن علاقته الصعبة والفاشلة وغير السعيدة بوالده، نجدها في الرسائل واليوميات وفي أقواله لأصدقائه. وقد كتب ماكس برود متذكراً: «طالما حاولت في أحاديث عديدة أن أبين للصديق، الذي كنت أعرف جرحه الأعمق أثناء حياته وقبل اطلاعي على يومياته، مبالغته في تقدير والده وخطل ازدرائه لنفسه. وكان كل شيء دون جدوى... كان فرانز يقف طوال حياته في ظل والده القوي ذي الأثر الكبير للغاية ظاهرياً أيضاً (طويل، عريض المنكبين)». وفي موضع آخر: «ومن الغريب انه في بقية حياته أيضاً كان يرغب أشد الرغبة في الحصول على موافقة والده حيث كان من غير الممكن أبداً أن تأتي هذه الموافقة». ان السحريّ الذي كبّل كافكا بوالديه ولاسيما الوالد، لم يكن بالإمكان التخلص منه. ولم ينجح كافكا خلال حياته في تحقيق القطيعة، كما لم يستطع أن يحرر نفسه من هذا الموقف، موقف الربط المزدوج هذا. كان يريد أن يجمع المتناقض، المتنافر. وكانت هذه محاولة محكوم عليها بالفشل منذ البداية. **آه يا أمل كاف، أمل كثير لا متناه، لكن ليس لنا.** هذا القول لكافكا يستشهد به فالتر بنيامين ويتابع: «هذه الكلمات تقيم جسراً يقود الى تلك الشخوص من شخوص كافكا الأكثر غرابة، والتي كانت الوحيدة التي أفلتت من محيط الأسرة والتي ربما يوجد أمل بالنسبة لها».

وقد أدرك كافكا تبعيته الكبرى لوالديه في حياته، لكن بدلاً من أن يحاول التخلص من هذه التبعية، فإنه على العكس من ذلك قام بتهذيبها، حتى أصبح لزاماً على **الوالد** أن يكون في النهاية هو السبب في شقائه

الشخصي. في عام ١٩٢٢ كتب كافكا في يومياته: **قبول مثل هذه الحياة في حب أمر غير ممكن. كما يبدو لي وكأنني لم آت أبداً الى هنا** (الى منطقته الواقعة بين حدود العزلة والمشاركة)، **وإنما دُفعت دفعاً وأنا طفل صغير وكبّلت بالأغلال، وفي حين لم يتم إدراك الشقاء إلا تدريجياً، فإن الشقاء نفسه كان جاهزاً، ولم تكن رؤيته بحاجة الى نظرة تنبؤ، وإنما الى نظرة ثاقبة فحسب.** لكن كافكا كان يعي مالم يحققه وهو حي. وبدون هذه المعرفة لما كان خليقاً أن يعطي في نهاية الرسالة حق الكلام للوالد الذي أدان ابنه.

إن إبراز كافكا لنقاط ضعفه، بشكل ملفت للنظر، في **رسالة الى الوالد** إنما ينتظم في الصورة العامة. في يومياته سوّغ أكثر من مرة حياة **العزوبية، الخاوية، الجنونية** التي كان يعيشها، مشيراً الى النجاح في الكتابة الذي لا يمكن تحقيقه إلا بذلك. بهذا التفسير تحوّل ضعفه المحقق في الحياة الى قوة ذاتية في آن، وبدت له هذه السيئة شرطاً لمهنة الشاعر: **من لا يقوى على الحياة وهو حي، يحتاج الى يدٍ يذود بها بعض الشيء يأسه من قدره ــ يحدث هذا بشكل ناقص للغاية ــ، لكنه يستطيع باليد الأخرى أن يسجل مايراه تحت الأنقاض، ذلك أنه يرى بشكل مغاير ويرى أكثر من الآخرين، إنه ميت في حياته وهو الباقي الحقيقي.** والى جانب ذلك، فإن الضعف المُظهَر هو أيضاً تكتيك من قبل كاتب الرسائل كافكا: فبطريقته التشاؤمية على التدليل، هذه الطريقة المميزة لكثير من رسائله، كان كثيراً مايثير اعتراض المستقبِل، ويحقق بهذا هدفه، أي بتعبيره عن العكس. في ديالكتيكه الخاص به يرغب ـ عبر السلبية المبالغ بها ـ أن يشمله الآخرون برعايتهم. في كتابته لـ **رسالة الى الوالد** يعود كافكا الى طفولته. وليس كطفل، وإنما كبالغ أصبح لديه **الجَلَد والجسارة** للسؤال عن السبب الأصلي

لغياب الحب وعن أسباب عجزه. وبطريقة تدليل تشاؤمية ومن خلال إبراز ضعفه الشبيه بضعف الأطفال يقرّب نفسه مرة أخرى من طفولته، وبهذا يصبح في ميسوره أن يقوم باخراج المواقف الأصلية لنفسه، هذه المواقف التي يطرح فيها مرة أخرى السؤال عن غياب الحب الأبوي؛ وهو يأمل ولاشك أن يأتي **الرجل العملاق، والدي، السلطة العليا**، ويقوم ـ وبمجرد حركة يد واحدة ـ **برفعه** وإلغاء تجربته المؤلمة على الشرفة.

بكتابته هذا الجزء من قصة أسرته من وجهة نظر ضحيتها أراد كافكا إيصال القضية المعلقة بينه وبين والده منذ ولادته الى نهاية سعيدة بالنسبة للطرفين. في الأول من شباط عام ١٩١٩ كتب كافكا في رسالة ـ لم تنشر بعد ـ موجهة الى أخته أوتلا: **إن سبب الغضب** (على الوالد) **هو على حد سواء أو على الأقل غير مهم، عندما يكون الخلاف، أي السبب الأصلي للغضب، موجوداً دائماً**. ورسالة **الى الوالد** هي أكبر محاولة وربما المحاولة الحازمة الوحيدة للنفاذ الى هذا **السبب الأصلي للغضب**، وذلك من أجل تحقيق القطيعة. لقد أراد كافكا أن يوضح إدراكاً هو **إدراك عجزنا كلينا**، ويقرر لآخر مرة «براءة» كل من الخصمين. وهكذا جاء في مطلع الرسالة: **لو كان في مقدوري أن أحملك على الاعتراف بهذا، لكان من شأن الوضع أن يتغير: لما تهيأت مثلاً حياة جديدة، إذ أن كلاً منا قد أصبح متقدماً في السن أكثر من اللازم، وإنما نوع من السلام؛ لا توقف، وإنما تخفيف لاتهاماتك التي لا تنقطع**. إن الرسالة التي تستحضر بإسهاب وشدة عدم إمكانية تسوية **الخلاف** بين الأب والابن ترمي الى موازنة السبب الأصلي للغضب.

الوالد الأعزّ... ليس بدون سبب تبدأ هذه الرسالة الاستفزازية المطبوعة بطابع الاتهام القاسي بهذه المخاطبة التي وضعها كافكا بعد تأمل

طويل مثل عادته. أليست شدة وقساوة الاتهامات ـ الأمر الذي يخالف المنطق ـ تعبيراً عن طريقة كافكا المعاندة بإظهار رغبته في المصالحة؟ ان الرسالة هي دعوة الى الأب لمنحه، هو الابن الوحيد، أخيراً الحب الذي هو من حقه. وهنا لم يكن كافكا ابناً ضائعاً: **كان ينبغي على المرء أن يخلق مثل هذه الفرصة بالقوة والانقلاب، كان ينبغي على المرء أن يتحرر من البيت**. بل كان كافكا بالأحرى «ابناً أبدياً». ولذا لم تكن ثمة عودة الى الأب. في **رسالة الى الوالد** حاول كافكا أن يهجر الوالد ويعود إليه في آن. وبهذا فإن **رسالة الى الوالد** هي محاولة مستدركة ومتأخرة لكسب الحب الأبوي الغائب.

في عام ١٩٢١ كتب كافكا رسالة الى إلّي لم تنشر إلا جزئياً جاء فيها: **أعني إذاً أن المهم هو قبل كل شيء ترابط التربية ومجموع سياقها، وليس تفاصيلها، وبشكل خاص جداً ليس أهم التفاصيل كما يقال.** ويتابع كافكا: **وإذا كان سياق التربية صالحاً، فإنه لا ينبغي على المرء الاهتمام بالبقية**. وهكذا فإن جميع نقاط الاتهام التي ذكرها كافكا في الرسالة لم تكن خليقة أن تمارس التأثير السلبي الموصوف على حياته لو وجد «السياق» الصحيح، الذي هو الحب من قبل الوالدين. إن الاتهام قد تحوّل الى شكوى (**أشكو على صدرك..**)، الى توسل ذلك الذي، وهو يبحث عن حب الأب الحقيقي له، قد تقدم في السن وتقدم، كما يعلم.

١٩٨٦/١٩٩٤ يواخيم اونزلد

Joachim Unseld

٤ ـ الأب والأدب

في عام ١٩٣٧ نشر ماكس برود كتاباً عن سيرة حياة كافكا تضمن لأول مرة مقتطفات من **رسالة الى الوالد**، هذه الرسالة التي كان برود قد استلمها من ميلينا صديقة كافكا. ومراعاة لأسرة كافكا تريّث برود بنشر النص الكامل خمسة عشر عاماً آخر. ففي عام ١٩٥٢ أدرجه في المجلد الذي نشره بعنوان «استعدادات زفاف في الريف وقطع نثر أخرى من التركة الأدبية»، أي أنه منح «الرسالة» صفة أثر أدبي. وبهذا أراد برود، على مايدو، أن يخفف من قسوتها بعض الشيء؛ إذ انه كان يعلم علم اليقين أن الموضوع إنما يتعلق برسالة شخصية: «رغم حجمها الذي يزيد عن مئة صفحة كانت الرسالة مخصصة، كما أستطيع أن أشهد من أحاديث مع فرانز، لكي تسلَّم فعلاً الى الوالد (وعن طريق الوالدة)، وطوال فترة كان فرانز يرى أن هذه الرسالة ستؤدي الى ايضاح علاقاته مع الوالد، هذه العلاقات المتوقفة بشكل مزعج والمتجمدة بشكل مؤلم». لكن بُحث، فيما بعد، مراراً وتكراراً فيما إذا كان هذا «الكتاب» يمثل وثيقة حقيقية عن سيرة ذاتية، شهادة حياة، مثل رسائل كافكا الأخرى، أم انه ذو صبغة أدبية واضحة ـ في هذا الصدد يشار مثلاً الى تبديل زوايا النظر، هذا التبديل الذي يجري بمهارة بالغة ـ ترفعه الى مصافّ «الآثار» الخيالية، أو تقرّبه منها

على الأقل. والسؤال هو، إذاً، باختصار: هل يطابق مايعرضه كافكا في **رسالة الى الوالد** الحقائق **فعلاً**؟ وقد أعطى كافكا بنفسه سبباً للشك بذلك. ففي رسالة الى ميلينا يسنسكا كتب أنه لا يمكن للمرء أن يكوّن فعلاً من هذا النص صورة عن الكاتب، إذ أن هذا النص **مصمَّم بناء على هدفه أكثر من اللازم**. وفيما بعد لفت نظرها الى أن تفهم **لدى القراءة كل الحيل الفنية المحاميّة، إذ أنها رسالة محام**. لكن هذه الملاحظات لا تكاد تشير الى أن كافكا إنما يعترف بتزوير الحقائق، وإنما تمثل اعترافاً بأنه فسّر هذه الحقائق. ويبدو وكأنه أدرك فيما بعد بأن تصويره للعلاقة المعقدة بينه وبين والده بقوة تعبير يصعب على القارىء أحياناً تحمّل تأثيرها العميق. وإذا كان الهدف في الأصل إجراء «محاكمة» ضد الوالد، فإن النتيجة هي تحليل للذات تماماً، تحليل جاء ـ كما صاغ برود بشكل مبسط للغاية ـ متشائماً كل التشاؤم. وإذا كان كافكا قد تراجع فيما بعد من هذا الكتاب، وتحدث عن رسالة الوالد **السيئة وغير الضرورية**، فإنه فعل ذلك كي يحمي نفسه أيضاً. لقد تصرف ضد نفسه بطريقة **محاميّة**: أوضح أسباب فشله المزعوم كإنسان، وكما يؤكد مراراً وتكراراً، لم يبحث عن الذنب في ذلك لدى الوالد أو لدى الوالد وحده، وإنما في نفسه ذاتها. وهكذا فإن هذا النص هو شهادة سيرة حياة من الدرجة الأولى، محاولة لتطهير الذات، كتبت في موقف استثنائي: كانت **محاولة هروب** جديدة الى الزواج قد أخفقت، وكان المرض الذي استفحل قد قطع عليه الأمل بأن الحال قد يتبدل يوماً ما. لم يكن على هذه الرسالة أن تسهّل **الحياة** ـ فقد تأخر الوقت ـ وإنما كان عليها أن تسهّل **الحياة والموت**.

وإن كان لا جدال في أصالة رسالة الوالد، فإنه سيكون من الخطأ أن نستخلص من هذه الوثيقة المفتاحَ الذي يجري البحث عنه كثيراً لفتح

مغاليق مجموع آثار كافكا الأدبية. سيكون من المضلّل أن نأخذ حرفياً كلمة الكاتب الواردة في النص، والقائلة أن كتابته بكاملها إنما تدور حول والده، ونفسر جميع رواياته وقصصه على هذا الضوء وحده. لاريب أن النزاع بين الأب والابن هو موضوع مركزي لدى كافكا، أبدعه في نصوص مثل **الحكم والوقّاد والانمساخ**، وهي ثلاث قصص أراد أن ينشرها في مجلد واحد بعنوان **الأبناء**. وفي آثار أخرى أيضاً يعالج هذا الموضوع، لكن بدرجة تجريد أعلى: هنا لا يرد أب ولا ابن، إنما ترد شخصيات تتواجد في علاقة أب أو علاقة ابن مع أشخاص آخرين. فهناك مثلاً الفتى كارل روسمان، الشخصية الرئيسية في رواية **المفقود**، والذي جاء عنه في الفصل الأول (**الوقّاد**) أنه طرد من قبل والديه، وأرسل الى أمريكا عقاباً له، وراح في تجواله عبر البلاد يواجه شخوص آباء قوية عملاقة تصدر أحكاماً عليه وتدفعه أكثر الى العزلة الاجتماعية. لكن من الخطر أن نرفع النزاع بين الأب والابن، بين القوي والضعيف، بين صاحب السيطرة والمغلوب على أمره، ونجعله موضوعاً وحيداً لكافكا، وأن نبتغي اكتشاف هذا الموضوع مستتراً في كل أثر من آثار الشاعر. وقد يكون هذا ممكناً في كثير من الحالات، إذ أننا نلقى في آثاره دائماً شخصيات أو جهات يمكن مساواتها مع «أب»، مثل القائد الشيخ في **مستعمرة العقاب**، أو «المحكمة» غير المرئية لكن المسيطرة على حياة الفرد في **المحاكمة**، أو الكونت فست فست الذي لا سبيل للوصول إليه أيضاً والمتواري أبداً في رواية **القلعة**. إن مثل هذا التضييق للتفسير خليق أن يكسب هذه النصوص أحادية بُعد ويُفقدها تنوع أهميتها. وقد يمكن «للمحكمة» في رواية **المحاكمة**، بالطريقة التي تتدخل فيها في حياة **يوزف ك** بشكل عشوائي على مايبدو وبشكل غير مفهوم بالنسبة له، أن تذكّر بطريقة هرمان كافكا في استخدام سلطته: **وحتى بعد سنوات كنت مازلت أعاني من التصور المؤلم بأنه يمكن للرجل العملاق، والدي،**

الذي هو السلطة العليا، أن يأتي بلا سبب تقريباً، ويحملني من فراشي، ويضعني على الشرفة، وأن أكون إذاً مثل هذا اللاشيء بالنسبة له. هكذا جاء في **رسالة الى الوالد**. لكن محكمة رواية **المحاكمة** هي أكثر من تجسيد للجبروت الأبوي، إنها أكثر شمولية، وربما أكثر ميتافيزيقية، وهي لا تظلم الأبناء وحدهم فحسب، وإنما تظلم الجميع وكل فرد، وتصوغ شروط الوجود البشري بعامة، وهذا يعني أن الرواية لا تتوقف عند معالجة نزاع الأب ـ الابن. وفي نهاية المطاف لا يمكن القول الى أية حدود تصل، أو أنه ينبغي على كل قارىء أن يجد الجواب لنفسه شخصياً، طبقاً لرغباته الخاصة به أو لمخاوفه أو طبقاً للنزاع الذي يقع فيه ومع من.

في رسائل الى ميلينا يسنسكا كتب كافكا أكثر من مرة أن الخوف هو مبدؤه في الحياة. وفي **رسالة الى الوالد** يعزو هذا الخوف الى كونه قد أصيب بخلل منذ طفولته الأولى من قبل والده الجائر، القاصر عن الفهم، والمعادي للفكر؛ وكونه يواجه، منذ يتذكر، منافساً لا سبيل للتغلب عليه. إنه يلقي، إذاً، تبعة كل مشاكله في الحياة (قد يكون من شأن عالم نفساني أن يتحدث عن «اضطرابات») على سبب أساسي وحيد. هنا نجد بالتأكيد احدى التصاميم أو **الحيل المحامية** التي يتحدث عنها في أقواله ذات النقد الذاتي عن رسالة الوالد. ولاشك أن إلقاء كافكا كامل المسؤولية على الوالد وحده بأن الابن تحول الى إنسان معتزل، غير اجتماعي، متوحد، لا يسعد في العمل ولا يسعد في الزواج، والى هذا يعاني من مرض عضال، هذا الإلقاء إنما نبع من حاجته للوصول حقاً الى المرسل إليه، وأن يترك في نفسه أكبر أثر ممكن. لكن القول ان الوالد وحده إنما منع عقد قران ابنه، هو قول لا يطابق الحقائق. لقد كان الخوف من الزواج جزءاً من الخوف من الحياة، هذا الخوف الذي كان كافكا يستشعره والذي كان أكثر شمولية؛ ولكن

الخوف من الزواج لم ينشأ لأن كافكا كان خليقاً أن يجرؤ - من خلال عقد قران - على وضع نفسه على درجة واحدة مع الوالد، ومصارعته علناً. لقد فزع كافكا من الزواج بفيليس باور لأسباب أخرى: كان عدم الانفراد بالنفس خليقاً بأن يسلبه شروط إبداعه الداخلية والخارجية؛ مدركاً ذلك، يأتمن يومياته: **يجب أن أنفرد بنفسي كثيراً. ما أنجزته لم يكن سوى نتيجة الانفراد بالنفس.** في خطبه لودّ فيليس باور، وفي الخطوبة وفسخها مرتين يتجلى أحد التناقضات التي كانت تسيطر على حياة كافكا. فالشوق الى القبول في الجماعة البشرية كان يقابله الخوف من الحياة في أمان بورجوازي ولكن في جو ضيق. ومثل هذا التناقض كان يميز، في الحقيقة، علاقته بوالده أيضاً. فبشكل مستتر قليلاً أو كثيراً يتهمه في **الرسالة** بأنه إنما سلبه الأمان الذي هو شرط إقامة حياة بورجوازية، وتحقيق الذات في العمل والزواج والدين. لكن كيف كان الأمر سيكون، لو أن الوالد قد هيأ له هذا الأمان فعلاً؟ لو أن الخوف الكبير من الحياة لم ينشأ؟ من المؤكد ان الآثار لما كتبت في هذه الحال، أو لما كتبت كما هي أمامنا اليوم. من أجل كتابته كان كافكا يحتاج الى والده، كما كان هذا الوالد، كان يحتاج الى النقيض، الى الخصم الذي يتناكف معه، يقدر أن يكنّ له الكراهية أحياناً، ومن ثم يتوق الى حبه. وأخيراً كانت الكتابة بالنسبة له أهم من أي شيء آخر. فقبل ذلك بفترة طويلة، في عام ١٩١٢ تحدث عن كونه قد أدرك **مصيره الأدبي**، وكتب في يومياته:

يمكن التعرف فيّ بشكل جيد للغاية على تركيز صوب الكتابة. وعندما أصبح واضحاً في كياني أن الكتابة هي الاتجاه الأكثر جدوى في طبيعتي، تدافع كل شيء في هذا الاتجاه وترك كل القابليات، التي تتجه أول ماتتجه الى مباهج الجنس والطعام والشراب والتأمل الفلسفي

للموسيقى، تظل خاوية. لقد ضمرتُ نحو كل هذه الاتجاهات. وكان هذا ضرورياً، لأن قواي في مجموعها كانت ضئيلة الى درجة لم تقدر معها أن تخدم الى حد ما هدف الكتابة إلا مجتمعة. وأنا لم أجد طبعاً هذا الهدف بشكل مستقل وبوعي، وإنما هو وجد نفسه...

١٩٩٥ ميخائيل مولّر

Michael Mueller

III ـ لماذا «رسالة الى الوالد»؟

يقول الروائي الايطالي البرتو مورافيا (١٩٠٨ - ١٩٩٠): «أظن أن كل كاتب يملك مفتاحاً خاصاً به لفهم الواقع، لفتح البوابة المؤدية الى الواقع. لنأخذ، مثلاً، بلزاك والمال. فبالمال يفسر بلزاك كل شيء. لا يفسر المال وحده، وإنما يفسر السياسة والمجتمع، وحتى الحب والأدب. بالنسبة لديستويفسكي كانت الجريمة هي هذا المفتاح. بها استطاع أن يفسر كل شيء. ولدى جوزيف كونراد كان البحر. وأنا لديّ الجنس كمفتاح أستطيع أن أفتح به أموراً لا علاقة لها بالجنس».

وقد لا يكون لدى كافكا مفتاح واحد محدد. لكننا نحن القراء نجد بين أيدينا مفتاحاً يفتح لنا مغاليق بعض نصوص كافكا. هذا المفتاح هو علاقة كافكا بوالده.

لقد أمضى كافكا طفولة انعزالية تميزت بانعدام الثقة بالنفس وبالخوف من الفشل. وطوال حياته كان واقعاً تحت نفوذ والده المتسلط والناجح. وكان يفهم عمله الأدبي على أنه محاولة **هروب من الوالد**.

وخير مايعبّر عن علاقة كافكا بوالده هو **رسالة الى الوالد**.

وهذه الرسالة هي وثيقة عن سيرة حياة قبل أن تكون نصاً ذا طابع أدبي بحت، لكن النقاد أعطوها صفة أدبية. **الوالد الأعز**، سألتني مرة،

مؤخراً، لماذا أدّعي أنني أخاف منك. ولم أعرف، كالعادة، أن أجيبك بشيء. هكذا يبدأ كافكا، ثم يجيب على السؤال في رسالة من مئة وثلاث صفحات (بخط اليد). وفي استرجاع ذهني مُقبض يحلل علاقة أب ـ ابن، ويتحدث عن تجارب الطفولة التي مازالت أهوالها تعذبه وهو في سن السادسة والثلاثين، ويبين تأثيرات مطالب الأب (أيضاً بصفته ممثلاً لطبقة اجتماعية) على سائر مجالات حياته في ماضيه وحاضره. وبينما يصف كافكا كيف يحاول أن يثبت وجوده تجاه شخصية الوالد القوية غاية القوة، من خلال الأدب ومحاولات الزواج، فإنه بهذا الوصف يصوغ قصصاً مثل **الحكم والانمساخ** في هذه الرسالة من جديد، ويكشف النقاب في الوقت نفسه عن العنصر الشخصي الذي تنطوي عليه، ويظهر من وراء شخصيته مثل شخصية جيورج بندمان أو غريغور سامسا. إذ ان حكم كافكا على آثاره الأدبية هو: **كتابتي كانت تدور حولك** (حول الأب).

وتمثل **رسالة الى الوالد** تصفية حساب عامة، لا تعرف الرحمة، ليس مع والده فحسب، وإنما مع نفسه أكثر. وهي، وإن لم تصل قط الى المرسلة إليه، ظلت ذات أهمية بالغة بالنسبة لكاتبها، وطبعها بيده على الآلة الكاتبة (باستثناء الورقة الأخيرة).

وفي عام ١٩٥٢ ، بعد كتابة الرسالة بثلاثة وثلاثين عاماً، نشرها ماكس برود لأول مرة معتمداً على طبعة الآلة الكاتبة. وآنذاك لم يكن معروفاً فيما إذا كانت المخطوطة الأصلية مازالت موجودة أم لا.

وعندما ظهرت، ابتاعتها دار نشر «هوفمان اوند كامبي» في هامبورج.

وفي عام ١٩٨٤ قدمتها الى «أرشيف الأدب الألماني» في مدينة مارباخ كهبة إعارة دائمة. وكان الهدف من ذلك هو وضع هذه الوثيقة

الهامة، بالنسبة للطبعة «التاريخية ـ النقدية» لآثار كافكا وللأبحاث الأدبية بصورة عامة، تحت تصرف علماء الأدب من أجل تقييمها علمياً(*).

* * *

(*) تأسس «أرشيف الأدب الألماني» عام ١٩٥٥ في مدينة مارباخ التي ولد فيها الشاعر شيللر (عام ١٧٥٩). ومهمته هي جمع مخطوطات الآثار الأدبية المكتوبة باللغة الألمانية في العصر الحديث. وهو يبتاعها، أحياناً بأثمان باهظة. وقد جمع حتى الآن أكثر من ألف تركة أدبية، من أهمها تركات غوته وشيللر وكلايست وشلنغ وهاينه وهولدرلين وهسّه وتوخولسكي وهاينر كيبهارت.
ومؤخراً ابتاع الأرشيف مكتبة الكاتب أرنست يونغر ومخطوطاته قبل وفاته وبمبلغ ٣ مليون مارك (أكثر من ١,٥ مليون يورو).
كما يضم الأرشيف محفوظات بعض دور النشر، مثل دار نشر كوتّا التي كانت تنشر آثار الشعراء الكلاسيكيين. وتشمل هذه المحفوظات مخطوطات ووثائق نشأت بين عام ١٧٩٠ وعام ١٩٤٠ ، تتألف من ١٥٠ ألف رسالة وستمائة مخطوطة و٤٥٠ ألف كتاب ومجموعة فريدة من المجلات يبلغ عددها تسعمائة مجلة.
ويضم الأرشيف عدداً كبيراً من المخطوطات المفردة أهمها مخطوطة رواية **المحاكمة** لكافكا التي ابتاعتها حكومة المانيا الاتحادية في المزاد العلني عام ١٩٨٨ بمبلغ قدره ١,١ مليون جنيه استرليني (أي مايعادل نحو مئة مليون ليرة سورية)، وقامت بالتأمين عليها بمبلغ قدره أربعة ملايين ماركاً. ويضم الشهادة الثانوية الأصلية لفرانز كافكا الصادرة في براغ عام ١٩٠١ (العلامة النهائية: مقبول).
وسوف يضم «أرشيف الأدب الألماني» تركات أدبية لأجيال عديدة من الأدباء. وقد بلغت تكاليف مباني هذا الأرشيف أكثر من ٥٠ مليون ماركاً، وتبلغ مساحته ١٢ ألف متراً مربعاً وميزانيته السنوية ١٢ مليون ماركاً يحصل عليها من الدولة. وتقوم مبانيه على «جبل شيللر» الذي يقع الى جانب مدينة مارباخ. وتتواجد مخازنه في أقبية مبنية في الجبل وكأنها مخابىء ذرية. ولا غرو في ذلك، فهذا الأرشيف لا يحفظ قيماً مادية لا تقدّر بثمن فحسب، وإنما يحفظ التاريخ، ولاسيما تاريخ الفكر، الممثل في وثائقه ومخطوطاته وكتبه. ←

وإحدى طبعات **رسالة إلى الوالد** ضمت نص الرسالة مع مقدمة كتبها فيلهلم إمريش، صدرت في كتاب جيب طبع منه بين عامي ١٩٨٠ و ١٩٩٣ أربع وعشرون طبعة بلغ عدد نسخها ٢٢٥ ألف نسخة.

وقد ترجمت **رسالة إلى الوالد** إلى أكثر من ثلاثين لغة.

* * *

علبة طويلة مسطحة مكسوة بقماش كتّان أسود. تفتحها، فتجد مخطوطة أصلية اصفرّت أوراقها، انثنت زاوية احداها، أو أصاب ثانية تمزق طفيف، أو وقعت على ثالثة نقطة حبر. لا، ليست هذه المخطوطة هي الأصل نفسه، وإنما هي صورة طبق الأصل صوّرت بشكل فني فيه إعجاز.

في عام ١٩٨٦ نشرت **رسالة الى الوالد** بهذه الطريقة غير المألوفة. ليس على شكل كتاب، وإنما على أوراق منفصلة يبلغ عددها مئة وثلاث ورقات تحوي صوراً للمخطوطة الأصلية بخط يد كافكا. والى جانبها وضع

← وقد قيل عن هذا الأرشيف بأنه «متحف النفائس» و«معبد الأدب الألماني». وقال عنه رئيس لجمهورية المانيا الاتحادية أنه «معبد الفكر» و«المكان الضروري ضد فقدان الذاكرة». وأكثر من أصاب في وصفه هو مارتن فالزر، الذي أطلق عليه اسم «السماء الواقعة تحت سطح الأرض».

وقد أقيم الى جانب مبانيه مبنى سكني، بلغت تكاليفه ٨ مليون ماركاً، يضم ثلاثين شقة مخصصة لإقامة علماء الأدب الذين يريدون أن يقوموا بأبحاث في الأرشيف لمدة طويلة.

ويصدر الأرشيف مجلة أدبية هامة باسم «مجلة مارباخ»، تخصص كل عدد من أعدادها لكاتب أو كتاب واحد.

ويقيم الأرشيف عدة معارض أدبية كل عام. ويبلغ مجموع عدد زواره في العام ستين ألف زائر. ويعمل فيه ١٥٥ موظفاً.

في «متحف الخالدين» هذا حفظت المخطوطة الأصلية لـ **رسالة الى الوالد**.

في العلبة الجميلة كتاب صغير يضم دراسة كتبها يواخيم اونزلد (هي الصيغة الأولى للدراسة المنشورة هنا).

لكن عيب هذه الطبعة الفاخرة هو ثمنها، إذ يبلغ ثمن النسخة الواحدة منها ٧٠٠ (سبعمائة) ماركاً المانياً.

وفي تشرين الأول عام ١٩٩٤ صدرت هذه الطبعة الفاخرة على شكل كتاب يتألف من ثلاثة أقسام. يضم القسم الأول صوراً طبق الأصل للصفحات المئة والثلاث بخط يد كافكا. ويضم القسم الثاني نص هذه الصفحات مطبوعاً طباعة عادية نقلاً حرفياً عن الصور. والقسم الثالث هو نص الدراسة التي وضعها اونزلد بعد أن قام بتنقيحها. ويبلغ عدد صفحات الكتاب ٢٣٨ صفحة من القطع الكبير (١٥ × ٢٤ سم). ويبلغ ثمن النسخة منه ٢٥ ماركاً.

وقد بيّنت هذه الطبعة وجود نحو ٢٦ خطأً في طبعة ماكس برود. وهناك عدة كلمات في طبعة برود تناقض تماماً مثيلاتها في طبعة خط اليد.

بين عامي ١٩١٩ و١٩٩٤ تغيرت طريقة كتابة بعض الكلمات باللغة الالمانية. وفي طبعة خط اليد ظلت هذه الكلمات مكتوبة بالطريقة القديمة حفاظاً على صحتها.

ولا يخلو نص كافكا من أخطاء لغوية وإملائية. وقد تم الاحتفاظ بهذه الأخطاء دون أن يجري تصحيحها.

والتنقيط عند كافكا يحوي نواقص غير قليلة. وهنا أيضاً حوفظ على النواقص.

لقد كتب كافكا **رسالة الى الوالد** بقلم حبر رفيع أسود. وعلى مدى ١٠٣ صفحات كتبها كافكا خلال اسبوعين (بين ١٠ و١١/٢٤) لا نجد عشر كلمات مشطوبة ولا نجد جملة واحدة مصححة. وهذا ـ ولا شك ـ

دليل على أن كتابة كافكا إنما تقوم على نوع من الالهام. (لذا فإن لكلمة شعر أو شاعر قدسية عند الأوروبيين تماثل أحياناً قدسية كلمة قرآن عند المسلمين).

وأكثر مايثير الدهشة (في هذه الصورة طبق الأصل) هو سهولة قراءتها، إذ ان خط كافكا واضح كل الوضوح، والتصوير ناجح بشكل فائق.

وانها لتجربة رائعة، لا مثيل لها في القراءة، أن تقرأ كتاباً كاملاً بخط يد شاعر تحب قراءته، نصاً حقيقياً صحيحاً، ليس مطبوعاً فحسب، وإنما مكتوباً بخط اليد، **رسالةً** تشعر وكأنها موجهة إليك (أو الى والدك) مباشرة.. من كافكا بشخصه(*).

والترجمة العربية في هذا المجلد هي الترجمة الأولى في العالم التي تمت نقلاً عن المخطوطة بخط يد كافكا.

* * *

كتب كافكا أثره الكبير الأول ـ قصة **الحكم** ـ في غضون ليلة واحدة (٢٢ ـ ٢٣ أيلول ١٩١٢). ثم كتب أثره الفني الثاني ـ قصة **الوقاد** ـ خلال أربع الى ست ليال (بين ٢٦ أيلول و٢ تشرين الأول ١٩١٢). وكتب أثره الفني الثالث ـ قصة **الانمساخ** ـ خلال ثلاثة أسابيع (بين ١٧ تشرين الثاني و٧ كانون الأول ١٩١٢).

(*) لأدونيس مختارات شعرية مترجمة الى الألمانية، بعض قصائدها مكتوب بالعربية بخط أدونيس شخصياً. النص العربي على صفحة وترجمته على الصفحة المقابلة. ومتعة القراءة هنا مضاعفة: بسبب خط الشاعر وبسبب اللغة العربية. الكتاب بعنوان «شجرة الشرق». وقد صدر عام ١٩٨٩ عن دار نشر Edition Orient في برلين.

وفيما بعد سعى كافكا لنشر هذه القصص الثلاث في مجلد واحد بعنوان **الأبناء**، وحسب التسلسل التالي: ١ ـ **الوقاد**، ٢ ـ **الانمساخ**، ٣ ـ **الحكم**.

في **الوقاد** يطرد الابن الى أمريكا. وفي **الانمساخ** يعيش عند أهله كحشرة. وفي **الحكم** يحكم عليه بالموت.

وكل قصة تنتهي بموت الابن. في نهاية رواية **المفقود** (التي تشكل قصة **الوقاد** فصلها الأول) يقتل الابن «عقاباً» (كما قال كافكا لماكس برود). وفي **الانمساخ** ينفق مثل حيوان. وفي **الحكم** يُدفع الى الانتحار، اذ يحكم عليه والده بالموت غرقاً. ومن التسلسل الذي حدده كافكا نلاحظ تصاعداً في عرض النزاع بين الأب والابن... من التعبير المستتر (الطرد) الى التعبير المكشوف (النطق بالحكم بالموت). وبهذا التسلسل نشرت القصص الثلاث ككتب مستقلة في سلسلة «يوم القيامة».

تشكل هذه القصص وحدة متكاملة مترابطة مع بعضها بعضاً. وهي لا تمثل سوداوية ولا حلماً ولا كابوساً ـ كما يدعى في العربية عن نصوص كافكا ـ، وإنما تعرض مأساة الشاعر فرانز كافكا في أسرته ومأساة الأسرة بعامة. تعرض هاتين المأساتين بصراحة لا تعرف الهوادة. إن موضوع القصص الثلاث هو نظام الأسرة الذي تسود فيه علائق الاقتصاد الرأسمالي والبنى السلطوية ـ الأبوية. الأسرة هنا هي الخلية الأولى من خلايا السلطة. وتصوير كافكا لهذا الوضع هو تصوير لواقع يومي، حقيقي، يوجد في كل زمان ومكان. والحكم الذي يصدر في القصص الثلاث هو «حكم ينطق به الآباء منذ النبي ابراهيم، ولن يفهم أي ابن دواعي هذا الحكم».

إن تجربة كافكا مع أسرته هي نقطة تبلور كتابته. وبهذه الآثار الثلاثة

أنهى كافكا معالجته - أدبياً - لوضعه داخل أسرته، واختتم كتابة قصته الحقيقية مع أهله.

أو هكذا بدا له. فعملياً ظلت علاقته بأسرته - وخاصة بوالده - تلاحقه. وبعد سبع سنوات من كتابة القصص الثلاث كتب **رسالة الى الوالد**. كتبها كرسالة شخصية أراد أن يسلمها الى والده عن طريق والدته. والوضع الذي شرحه كافكا في هذه الرسالة هو تماماً الوضع الذي دفعه الى كتابة قصصه الثلاث الأولى. ولولا وجود هذا الوضع لما كان كافكا كتب هذه القصص.

في صيف عام ١٩١٢ طلب رئيس تحرير مجلة من كافكا أن يرسل له نصاً ما للنشر. وفي ٢٦ أيلول ١٩١٢ - بعد كتابة **الحكم** بثلاثة أيام - أرسل له كافكا قطعة نثرية كان قد كتبها في يومياته بتاريخ ١١/٥/ ١٩١١، عرفت فيما بعد بعنوان «ضوضاء كبيرة»، وكتب كافكا: **ربما تكرم وتنشر القطعة الصغيرة المرفقة، التي أحب أن أقوم بها بتأديب أسرتي علناً. وإذا وافقك الأمر، يمكنني أن أضع نفسي تحت تصرف مجلتك أقصى مدة في المستقبل لتزويدها بمثل هذه الأخبار العائلية.**

وقد نشرت هذه القطعة على الفور. وفي ١٩١٢/١١/١١ كتب كافكا الى فيليس باور: **كلا، لا أعيش منعزلاً كل العزلة عن أسرتي. وهذا ما يثبته العرض المرفق للظروف الصوتية لشقتنا، هذا العرض الذي نشر توّاً في مجلة صغيرة في براغ، من أجل تأديب أسرتي علناً تأديباً يؤلم بعض الألم.**

وفي عام ١٩٤٩ كتبت دورا ديامانت في ذكرياتها عن كافكا: «كان كرهه لوالده وشعوره بالذنب بسبب هذا الكره جزءاً من عقدته العامة. وأنا مقتنعة أنه كان يحلم أحياناً أن والده يقتله».

لذا رأيت جمع القصص الثلاث الأولى مع رسالة الى الوالد في مجلد واحد يشكّل القسم الأول من «الآثار الكاملة»، ويكون مقدمة وتمهيداً لهذه الآثار في اللغة العربية.

* * *

كان كافكا يوجه رسائله الى **الوالدين العزيزين أو أعز والدين**، لكنه كان يقصد الوالدة وحدها. ولم يوجّه رسالة الى **الوالد الأعزّ** إلا في هذه الرسالة التي لم ترسل.

تظهر هذه الرسالة أن والد كافكا كان إنساناً بدائياً. ويتمثل برود كافكا إزاء والده بأنه لا يذكره طوال الرسالة سوى بكلمة **الوالد**، ولا يذكر كلمة **والدي أو أبي** إلا مرتين (**الرجل العملاق، والدي** ص٦٠٨، **وهكذا يتحدث أبي عن صديقي** ص٦١١).

وكان آخر ماكتبه كافكا هو رسالة الى والديه، كتبها قبل يوم واحد من وفاته. كان ـ نتيجة مرضه ـ لم يعد يقبل تناول السوائل، وبدأ يموت عطشاً. قبل ذلك بأسبوع كانت شريكة عمره الأخيرة دورا ديامانت قد كتبت جواباً على بطاقة من والد كافكا: «حفظها فرانز عن ظهر قلب تقريباً. وهو فخور بشكل خاص جداً بإمكانية أن يشرب كأساً من الجعة مع والده الموقّر العزيز».

يبدو هذا كتهدئة خاطر. لكن ملاحظة الوالد تشغل كافكا كثيراً، بحيث أنه يتطرق الى الموضوع مرة أخرى في رسالته الأخيرة: **ثم «نشرب كأساً طيباً من الجعة»، كما يكتب الوالد... وللمناسبة، كنا ذات مرة، كما أتذكر الآن غالباً أثناء القيظ، نشرب الجعة سوية وبانتظام، قبل أعوام طويلة، عندما كان الوالد يأخذني معه الى مدرسة السباحة.** هذا ماكتبه كافكا وهو يموت عطشاً.

وحتى في رسالته الأخيرة يتذكر كافكا العملاقَ المعاقِبَ المعذِّبَ،

دون أن يعترف هذا بأنه كان المسيطر المطلق على ابنه الضعيف والذي يثير الخوف في نفسه. إنه إقرار بالهزيمة. والنتيجة هي ان الوالد، الذي عاش طويلاً بعد وفاة ابنه، هو المنتصر(*).

* * *

ثمة موضوع نجده في معظم آثار كافكا، هو «تصغير الذات». وهذا التصغير هو صورة عن شعور اللاشيئية الذي كان كافكا يحسّه ضمن أسرته، ولاسيما إزاء والده. ولاشك ان هذا الشعور هو أحد دوافع نشوء قصة **الانمساخ**، حيث تقوم أسرة سامسا بمسخ ابنها الى حشرة ضخمة.

وموضوع «الذنب» يأخذ حيزاً كبيراً في آثار كافكا. وإذا فهمنا من قصص كافكا الثلاث الأولى ومن **رسالة الى الوالد** بأن هذا الموضوع هو موضوع ذاتي يتعلق بشخص فرانز كافكا وحياته الخاصة به وعلاقته الحقيقية بوالده، فلماذا ينبغي علينا أن نصعّد فهمنا لهذا الموضوع، ونعتبره موضوعاً فلسفياً، أو وجودياً، أو يهودياً، أو المانياً، أو أوروبياً، أو غربياً.. الخ؟

إن القارىء، في أي زمان أو مكان، الذي عاش بنفسه مثل هذه

(*) في صدد حديثه عن ظاهرة عدم وجود مجتمع مدني في العالم العربي، يشير أدونيس إلى الدلالة العميقة التي تكمن وراء هذه الظاهرة، ويذكر بعداً واحداً، «لعله الأكثر أهمية هو أن النظام هنا يبدو بمثابة الاب، وإلى أن أهميته الأولى تعليم الخضوع. أي إقناع (الأبناء)، أو المسودين بأن ينقادوا إلى (الأب)، أي لمن يسودهم» («فاتحة لنهايات القرن»، ص ٢٢٦).
وفي «الكتاب» يكتب أدونيس عن انتحار الأبناء:
«قتل الأب... ظاهرة عامة. لكن معظم الأبناء ينتحرون فيما يحاولون قتل آبائهم. ذلك أن معايير هؤلاء الأبناء، ومرجعياتهم وينابيع إلهامهم ولغتهم، الآباء أنفسهم. والمشكلة، حقاً، ... هي انتحار الابن، لا مقتل الأب («الكتاب»، الجزء الثاني، ص ٦٩).

التجربة، يمكنه أن يقرأ كافكا، بأية لغة، ويشعر ان هذا الكاتب إنما يكتب عن تجربته هو (تجربة القارىء).

لقد كتبت **رسالة الى الوالد** بالقرب من براغ في العقد الثاني من القرن العشرين.

وطبعت لأول مرة في ألمانيا في منتصف القرن.

وطبعت ودرست بالشكل الجدير بها، أخيراً، في ألمانيا في العقد الأخير من هذا القرن.

وهنا يستقبلها القارىء العربي، كاملة لأول مرة.

ماعلاقة مجتمع براغ آنذاك بالمجتمع الألماني والمجتمع العربي الآن؟

إن سلطة الأب هي، في أي مجتمع، السلطة الأولى ـ من بين ثلاث سلطات ـ التي ينبغي الانعتاق من نيرها، إذا أراد المرء أن يكون إنساناً حراً، مستقلاً، يقرر مصير نفسه بنفسه طبقاً لطبيعته وميوله وأهدافه، وتستقيم شؤون حياته، ويسير على طريق تحقيق ذاته، ويصبح فرداً صالحاً، نواةً لمجتمع صالح.

والمجتمع العربي بالذات اكتوى بجبروت الأب أكثر ولفترة أطول مما اكتوت به مجتمعات أخرى(*). ان الأب في المجتمع العربي يريد أن يجبل ابنه على شاكلته. وهذا هو نوع من أنواع الاغتصاب.

في سوريا، مثلاً، يستمد قانون الأحوال الشخصية أحكامه من الشرع الاسلامي المستند الى الوحي الالهي. وجاء في المادة /٤٤/ من الدستور السوري ان «الأسرة... هي أساس المجتمع».

(*) زكريا تامر يكتب عن «أب عربي يختبئ في أعماقه سلطان تركي». وفرج بو العشة يكتب: «يبقى أبو كافكا إذا ما قورن بالأب العربي، أباً عطوفاً رؤوفاً».

لكن أباً يحوّل ابنه ـ أو ابنته ـ الى حشرة، أو يحكم عليه ـ أو عليها ـ بالموت... جسداً أو روحاً، يصبح التمرد عليه والخروج من تحت نيره حقاً، بل واجباً. إن المطلوب هو إزالة صفة القداسة عن كل سلطة أو سيادة لأب على ابن ـ أو ابنة ـ (أو لأي إنسان على آخر).

لكن ـ قد يقال ـ ماجدوى أن يكتب الأبناء إذا لم يقرأ الآباء؟

أو ظل الأبناء ـ عندما يصبحون آباء ـ على سيرة آبائهم؟

ا . و

IV ـ من حياة كافكا وأخباره

١ - من أخبار كافكا الأخيرة (١)

بين(*) أواخر عام ١٩٩٣ ومنتصف عام ١٩٩٥ قرأت مايقرب من مئة مقالة جديدة نشرت باللغة الألمانية في هذه الفترة عن كافكا. وهنا يُذكر بعض عناوين هذه المقالات وعيّنات من الأفكار التي وردت فيها:

«كافكا في روما» عنوان افتتاحية صحيفة «زيد دويتشه تسايتونغ» بتاريخ ١٩٩٣/١٢/٨ ، تصف فيها الأوضاع السياسية في إيطاليا بأنها أوضاع «كافكاوية» يمكنها أن تخلق ظواهر شلل «كافكاوية». وتتحدث عن دور المخابرات والمافيا في شل الحياة السياسية. وتنتهي بالجملة التالية: «إن الوضع حرج ودقيق للغاية.. والمطلوب الآن هو الحكمة والصبر وقوة الأعصاب. وتبين تصريحات زعماء الأحزاب أنهم أدركوا هذا. وبالتالي يظل مجال ما للأمل، على عكس الحال لدى كافكا».

«كافكا مثلاً» عنوان افتتاحية صحيفة «دي فيلت» بتاريخ ٢٢/٣/ ١٩٩٥ . تتحدث هذه الافتتاحية الطويلة على ثلاثة أعمدة عن شؤون الثقافة وعن «الكاتب التشيكي فرانز كافكا الذي كتب باللغة الألمانية»

(*) يُقرأ هذا الفصل كتتمة للفصل الرابع في كتاب (الحكم): «كلمة أولى بالعربية عن كافكا/ أو مدخل الى مقدمة» (ص١٦١).

كمثال حي على الاثراء المتبادل ـ عبر ألمانيا ـ بين الغرب والشرق (غرب أوروبا وشرقها بما فيه روسيا). وفي منتصف الافتتاحية نشرت الصحيفة صورة كاريكاتورية لكافكا، وكتبت تحتها: «لا جدوى من السؤال عمن أفاد من الآخر أكثر: الشرق أم الغرب. إن التلقيح المتبادل لاشك فيه: كافكا مثلاً».

وفي مقالة أخرى كتب صحافي ألماني ان العالم الاشتراكي كان «كافكاوياً»، ونهايته كانت «كافكاوية».

وقال فيلسوف تشيكي: «ان كافكا بسيط إذا قورن بنا. ونحن عشنا الكافكاوية الحقة»(*).

* * *

مازال اقتباس آثار كافكا لوسائط الفنون غير الكتابية مستمراً. في عام ١٩٨٦ عرضت في بروكسل اوبرا «القلعة» المقتبسة عن رواية كافكا ، وفي عام ١٩٩٢ عرضت في برلين، وفي عام ١٩٩٤ عرضت في دوسلدورف وديسبورغ وهانوفر وفي برن. وبتاريخ ٢ شباط ١٩٩٤ نشرت صحيفة

(*) في كتاب «حرب الخليج/ أوهام القوة والنصر» الصادر عام ١٩٩٢ كتب محمد حسنين هيكل: «في مساء يوم الأزمة الأول ـ ٢ أغسطس (١٩٩٠) ـ كان المشهد على الساحة الدولية حافلاً بالغرائب والمتناقضات. كانت الساحة العربية بحكم كونها بؤرة الأزمة نفسها، في وضع أغرب بكثير مما كانت عليه الساحة العالمية.

وكانت بعض المشاهد الحية على الأرض العربية أشد مدعاة للانقباض والكآبة من أي مشهد خطر على خيال «كافكا» الكاتب التشيكي الذي اشتهرت مشاهد رواياته في الأدب العالمي بصور الكوابيس المفزعة!» (ص٣٦).

«فرانكفورتر روندشاو» صورة لكافكا في صدر صفحتها الأولى، فوق الخبر الرئيسي تماماً، وكتبت الى جانبها: (المخلوق المعذَّب: «القلعة» كأوبرا جديدة مقتبسة عن رواية كافكا. انظر ص٨). وعلى الصفحة المذكورة نشرت مقالة مطولة بعنوان «الانسان يصرخ، والله يصمت/ قلعة كافكا أوبرا جديدة». تتحدث المقالة عن الفكرة الأساسية في العرض: مسّاح كافكا المرفوض ـ في الرواية ـ من قبل السلطات والسكان تحوّل في العرض الى لاجىء (سياسي واقتصادي) في المانيا في العقد الأخير من القرن العشرين.

وفي خريف عام ١٩٩٤ قدمت في براغ أول أوبرا مقتبسة من أثر من آثار كافكا: **المحاكمة**. وقيل بأن كافكا ـ بهذا العرض ـ إنما قد عاد أخيراً الى مدينة براغ. لكنه عاد متغيراً الى مدينة متغيرة. والمحاكمة تجري في زمان ومكان محددين: براغ في عام ١٩٥٠ ـ ١٩٥٤ ، حيث جرت عمليات «تطهير» سياسية.

* * *

ويبدو أن كافكا صالح لأمور كثيرة. وهو يثير حتى الموسيقيين. فقد قَدَّم هؤلاء على المسارح الموسيقية عروضاً موسيقية عديدة مقتبسة من آثار كافكا، وخاصة رواياته الثلاث وقصص مثل **الحكم** و **طبيب ريفي** و**صمت عرائس البحر**. وكانت المواضيع التي يعالجها هؤلاء، استناداً الى آثار كافكا، هي رعب الأجهزة السياسية، ونقد البيروقراطية، والبحث عن معنى الوجود أو عن الله، وتشرد من لا وطن له.

وفي خريف عام ١٩٩٤ قدمت دار الأوبرا في شتوتغارت عرضاً موسيقياً باسم «صمت عرائس البحر»، مقتبساً من قصة لكافكا بهذا الاسم. والجدير بالذكر أن هذه القصة تُقرأ خلال ثلاث دقائق. والعرض الموسيقي

المقتبس من فكرتها الرئيسية استغرق أمسية كاملة. والملحن عمل طوال عشر سنوات حتى أنجز هذا العرض. (يقال أن أجيالاً من دارسي الأدب حاولت تفسير هذه القطعة القصيرة، دون أن تصل الى تفسير محدد).

وفي المهرجان السادس والثلاثين للموسيقى الجديدة الذي أقيم في هانوفر في شباط ١٩٩٤ غنّت مغنية قطعاً من يوميات كافكا لحّنها لها ملحن. وقيل انه يسبر في لحنه لا محدودية معاني هذه القطع.

(من المعروف أن كافكا لم يكن يملك حساً موسيقياً. مرة زار عرضاً لأوبرا «عايدة»، لكن لم يُنقل عنه رأي في ذلك).

يقام في باريس كل عام «مهرجان الخريف للمسرح والموسيقى». وفي عام ١٩٩٤ خُصص هذا المهرجان لفرانز كافكا وذكرى وفاته السبعين. واستمر المهرجان من ٢٠ أيلول الى ٣٠ كانون الأول، وقدمت فيه فرق مسرحية من فرنسا والمانيا وإيطاليا والنمسا عروضاً مسرحية كان أهمها عروضاً مقتبسة من **المفقود** و**وصف كفاح** و **تقرير الى أكاديمية**، ومسرحية بعنوان «مؤتمر عن كافكا».

* * *

«تيار هوائي في غرفة نوم كافكا» عنوان مقالة نشرتها صحيفة «فرانكفورتر ألغماينه» بتاريخ ١٩٩٤/٣/٢٦ عن معرض فني أقيم في نيويورك وبرلين وفيينا تعرض فيه فنانة معروضات تمثل محاولات تماس محبطة بين عالم الحلم والواقع. تجري المقارنة في هذه المقالة بين أحد المعروضات وموضوع قصة **في مستعمرة العقاب**. وجاء في المقالة انه كان بالامكان وضع المعرض بكامله تحت شعار مستقى من جملة كتبها كافكا في يومياته عام ١٩١٠: **من المؤكد انني أكتب هذا يأساً من جسمي ومن المستقبل مع هذا الجسم.**

إذ ثمة سمة بارزة في أدب كافكا لا نجدها في أدب آخر، هي وجود حركات جسدية فيه، تصاب دائماً بتراخ جديد، تقع في اصرار الى جانب الجسم. إن الجسدي هنا يحل محل النفسي. في هذا المحيط يظهر قاموس جسدي جديد كلياً. إن الفيلم الصامت والدادا والسوريالية، وكل شطط بدني يعبر عن المقاومة إزاء أصول اللياقة والمجاملات المغلفة بشكل جيد، تجد نموذجاً مثالياً لها في الأرجل المتماوجة والأعضاء المرتجفة لدى شخصيات كافكا.

* * *

«هل يعيش كافكا في جبال سرتاو؟» عنوان مقالة عن الكاتب البرازيلي جاو روزا (١٩٠٨ - ١٩٦٧) الذي كان يعيش في منطقة سرتاو الجبلية وكتب قصصاً وروايات متأثراً بكافكا. والفكرة الرئيسية في المقالة هي أن روزا يعرف كيف يصف مواقف تقارَن بالمواقف التي أبدعها كافكا: العبثي والهزلي في آن في الحياة اليومية.

في مقابلة صحافية سئل الكاتب والمخرج جيورج تابوري الذي يعمل في المانيا: «تقول إن جلّ أمانيك هو أن تكتب، مرة، جملتين تتصفان بالاتقان الذي تتصف به كتابة كافكا. لماذا لم تكتب؟» أجاب تابوري: «أجل. لكن حتى أقدر أن أكتب مثل كافكا، كان ينبغي أن أكون قد عانيت في حياتي. غير أنني عشت حياة هنيئة. ولا يقدر المرء أن يكون عبقرياً وسعيداً في آن» (يقول ادونيس «ان القصيدة تعبير عن معاناة حياة شخصية، وأن الشعر لا يكون إلا حيث تكون المعاناة»).

* * *

«فاغنباخ الكافكاوي» عنوان مقالة جاء فيها: (ألقى الناشر كلاوس

فاغنباخ محاضرة في جامعة برلين - بصفته أستاذاً محاضراً - وصف فيها سيرته في أبحاثه عن كافكا ووالده بأنها سيرة ناجحة وسيرة فاشلة. وشرح كيف سافر الى براغ لأول مرة في عام ١٩٥٦ وبحث في أرشيف الدولة. وكيف قام بدراسات ميدانية في فوسّك، القرية التي ولد فيها والد كافكا، وراح يقتفي آثاره من خلال أحاديث يجريها مع أهالي القرية المعمرين. وعرض كيف مازالت براغ، الى اليوم أيضاً، تتنفس روح كافكا: «عندما يشتري المرء هناك علبة كبريت، فإنها تأتي من المعمل نفسه الذي كان يملكه زوج عمة كافكا»).

«معامل كافكا» عنوان مقالة جاء فيها: (في عام ١٩٨٣ أصدر كلاوس فاغنباخ كتاباً مصوراً عن كافكا، بمناسبة مرور مئة عام على ميلاده، يحوي أكثر من ٥٠٠ صورة. وفي عام ١٩٩٤ أضاف فاغنباخ صوراً جديدة الى هذا الكتاب وطبعه طبعة جديدة. وقال فاغنباخ ان اكمال هذا الكتاب قد قاده في الأشهر السابقة الى أكثر الأماكن غرابة، مثلاً «معامل كان ينبغي على الموظف فرانز كافكا أن يقوم بالتفتيش عليها، والتي مازالت كلها تقريباً قائمة حتى اليوم». ويضم الكتاب الجديد صور هذه المعامل).

«براغ كافكا - كافكا براغ» عنوان مقالة جاء فيها: (في عام ١٩٩٤ صدر كتاب وضعه كلاوس فاغنباخ بعنوان «دليل سياحي لبراغ فرانز كافكا». وهو يضم خريطة للمدينة عليها ٣٤ علامة مرقّمة تشير الى الأماكن الهامة في حياة كافكا من المنزل الذي ولد فيه الى المقبرة التي يرقد فيها جثمانه، من المدرسة الابتدائية التي زارها الى «جزيرة صوفيا» حيث كان يلعب التنس.

إن المبنى الذي ولد فيه كافكا أعيد بناؤه بعد الحرب العالمية الثانية. ولم يبق من المبنى الأصلي سوى البوابة. ولا يمكن الدخول الى الشقة التي ولد فيها كافكا، لأنها مؤجرة بشكل عادي.

والى جانب المبنى ثمة محل صغير لبيع التحف التذكارية «الكافكاوية» والبطاقات البريدية التي تحمل صور كافكا، ويضم هذا المحل معرضاً دائماً عن كافكا.

ومن يريد، يمكنه أن يزور الأماكن التي كتب فيها كافكا آثاره: في «شارع باريس» كتب **الحكم والانمساخ**. وفي «شارع بيلك» و«شارع نيرودا» كتب **المحاكمة**. أما إذا أراد المرء مشاهدة مسرح احداث **القلعة**، فإنه ينبغي عليه مغادرة براغ والسفر الى قرية تسيراو Zuerau حيث كان كافكا قد أقام عام ١٩١٧ مدة ثمانية أشهر. ومن الجائز أن تكون القلعة والحانة المتواجدتان هناك قد أعطتا نموذجين محددين للأثر الفني العظيم.

في عام ١٩٩٠ تشكلت في براغ «جمعية فرانز كافكا» ينتمي إليها عدد كبير من الكتاب المعروفين من داخل البلاد وخارجها، بينهم فاسلاف هافل الذي أصبح رئيساً للجمهورية التشيكية، ومقر هذه الجمعية هو مبنى كينسكي الذي كان يضم المدرسة الثانوية التي زارها كافكا، ومتجر والده.

ومن الخطط الطموحة «لجمعية فرانز كافكا» تأسيس «مكتبة كافكا» و«غاليري كافكا» و«دار نشر كافكا»، وترميم قرية تسيراو وتحويلها الى «مركز مؤتمرات».

وما من شاعر في العالم يجري حالياً استغلال اسمه لأغراض سياحية مثلما يجري مع كافكا. لقد أصبح اسم كافكا يستخدم في الدعاية

للاستمارات في براغ، وأصبح رمزاً عالمياً لبراغ. ويتوقع أن يطلق هذا الاسم قريباً على فنادق ومشروبات روحية وحلويات.

كانت الكوادر الأدبية «الشيوعية» قد قامت سابقاً بإدانة أدب كافكا. أما «السوق الحرة» فإنها تقوم الآن «بتسويق» كافكا. في الحي الذي ولد فيه تقوم «حالة حصار سياحية»، وفي المقبرة التي دفن فيها، يمشي السواح فوق القبور. والعملية كلها مجرد تجارة.

صحيح أن كافكا قد عاد أخيراً الى براغ. لكنه عاد مشوهاً، بل أكثر تشويهاً من أي تشويه سابق).

* * *

بتاريخ ١٩٩٤/١٢/٢٨ نشرت الصحف اليومية الألمانية الخبر التالي:

(اشترى أرشيف الأدب في مارباخ مجموعة أوراق، تضم وثائق كانت ملكاً لفرانز كافكا. من بين هذه الوثائق شهادة الدراسة الثانوية الصادرة من «المدرسة الثانوية الرسمية الألمانية» في براغ، ومخطوطة صغيرة ورسالة وبعض الملاحظات بخط يد كافكا، وبعض رسومه، وبطاقات بريدية، ونص عائلي هام بخط يد والدة كافكا. وبالإضافة الى ذلك تضم المجموعة بعض الرسائل الموجهة الى كافكا بينها استفسارات من عدد من دور النشر وهيئات تحرير صحف، وكذلك رسائل خاصة من خطيبة كافكا، فيليس باور، ومن خاله ألفرد لوفي، ومن أصدقائه ماكس برود وفيلي هاس وفيليكس فلتش وفرانز فرفل ومن روبرت موزيل.

وجاء في نبأ نشره أرشيف الأدب ان هذه «المفقودات ذات القيمة فوق العادة» كانت في ملكية فردية في باريس، ابتاعها الأرشيف من أموال «المؤسسة الثقافية» التابعة لحكومات المقاطعات الألمانية، والتي كانت قد

أنشئت بهدف شراء مخطوطات ووثائق كتّاب موجودة في ملكيات فردية.

ويأمل الأرشيف أن تقدم أوراق كافكا الجديدة، والتي كانت مجهولة حتى الآن، إشارات عن الحياة اليومية للشاعر).

* * *

«نصف كافكا» عنوان نبأ حول رفض لجنة تقييم الأفلام الألمانية تقييم أحد الأفلام بحجة أنه «يريد أن يكون فيلماً كافكاوياً، لكنه لا يحقق سوى نصف هذا الهدف».

«كافكا مع رصاصات مسدس/ الجزائر ومثقفوها» عنوان مقالة في الصحيفة الاسبوعية «دي تسايت» بتاريخ ١٩٩٥/٥/٢٧ يصف الجو الجنوني في الجزائر.

«كافكا وقصص فلسطينية أخرى» عنوان كتاب لوديع سوده من / ١٢٨/ صفحة يضم قصصاً من حياة الريف في فلسطين المحتلة.

«كافكا في أكشاك الصحف» عنوان نبأ عن اعلان دار نشر جديدة في فرانكفورت انها «ستطبع بعض آثار كافكا وتوزعها على أكشاك الصحف، التي يبلغ عددها نحو عشرة آلاف، كي تباع بأسعار زهيدة. وتأمل الدار أن تكسب بهذا فئات جديدة من القراء».

«لقاء مع كافكا» عنوان مقالة عن ساحر يعمل في سيرك، يحلم انه التقى مع كافكا. في مقالته يقارن بين السحر وفن كافكا.

كافكا شخصية في أعمال إبداعية

مازال كافكا يثير الكتّاب وينعش مخيلاتهم. وآخر تطور وصلت إليه الدراسات عن كافكا هو أن شخصه وأدبه وشخصياته أصبحت مواضيع

لأعمال إبداعية كثيرة يكتبها كتّاب استلهموا كافكا وأدبه. وهنا يُذكر أربعة أمثلة.

١ ـ صورة حب مزدوجة: كان كافكا **يشرب** رسائل ميلينا، ولا يعرف شيئاً سوى انه **لا يريد أن يتوقف عن الشرب.** لقد أحب كافكا ميلينا من خلال كلماتها، وأحبت ميلينا كافكا من خلال كلماته. ولم يلتق الاثنان إلا نادراً. لكن الشوق ظل كبيراً. وعوّض كافكا عن هذا الشوق بالرسائل. كان كافكا قادراً أن يقتل علاقة حب كتابةً. كان القلم بالنسبة لكافكا جسراً، وفي الوقت نفسه آخر سلاح ضد الاستئثار بكافكا.

لقد وصلتنا جميع رسائل كافكا الى ميلينا. لكن لم تصلنا رسالة وحيدة من ميلينا الى كافكا (فيما بعد شاركت ميلينا في المقاومة ضد النازية، وماتت عام ١٩٤٤ في معسكر اعتقال).

في أواخر عام ١٩٩٣ وضعت مخرجة مسرح ألمانية نفسها مكان ميلينا، «تقمصت» دورها، وكتبت رسائلها الى كافكا من جديد. جمعت هذه الرسائل مع مختارات من رسائل كافكا الحقيقية الى ميلينا وقدمتها على خشبة مسرح تحت عنوان «صورة حب مزدوجة». قامت المخرجة بتمثيل رسائل ميلينا وقراءتها على المسرح، في حين قام ممثل بقراءة رسائل كافكا الحقيقية.

لم يكن العرض مجرد قراءة مسرحية للرسائل، وإنما كان بمثابة تيار من المشاعر، وخاصة مشاعر الأسى على عدم إمكان أن يعاش هذا الحب: لدى ميلينا.. إعجاباً منها بكافكا، ولدى كافكا.. خوفاً من البشر.

ولاقى العرض نجاحاً، لاسيما أن النصوص المبتكرة لرسائل ميلينا الى كافكا لم تكن تقل قيمة أدبية عن رسائل كافكا الحقيقية الى ميلينا.

٢ ـ الغِربان: اسم قصة للكاتب الألماني غرت هايدنرايش، تحمل أيضاً عنواناً ثانياً هو «جواب الوالد»، نشرت بمناسبة ذكرى وفاة كافكا السبعين.

تصف هذه القصة لقاء بين الأب والابن يتحدثان فيه عن الجروح التي سبّبها كل منهما للآخر.

في القصة، التي ينبعث منها سحر يماثل السحر الذي ينبعث من نصوص كافكا، نرى كوخاً قائماً في طبيعة غير واقعية يحوي طاولة خشبية على رأسيها كرسيان غير متساويين في الحجم، أحدهما يبدو مثل كرسي عرش، في حين يبدو الآخر وكأنه مخصص لطفل.

يأتي الأول طائراً، وكأنه آت من الغيب؛ يدخل الى الكوخ، المضاء بشمعة، ويجلس على الكرسي ـ العرش. ثم يأتي الآخر، متذكراً الثالث من حزيران (تاريخ وفاة كافكا)، ويدخل الى الكوخ، ويقسر جسمه على الكرسي الصغير.

مستغرباً، ودون أية خلجة مشاعر يسأل الأولُ الآخرَ: «هل مطاردتك مستمرة إذاً الى أبد الآبدين؟» يبتسم الآخر، وكأنه أراد أن يقول: «صدقت. وأنا أعترف أني ألعب. ورغم ذلك فإنني آمل أن يعجبك لعبي. ولا أفعل ذلك لشيء سوى كسب فهمك لفترة قصيرة...».

كان الاثنان يخضعان لقانون عدم الاشتراك في شيء. لكن عذاب الذكرى كان يطبق عليهما... الذكرى التي كانت قد انتشرت منذ ردح طويل من الزمن في سائر أنحاء العالم. ومنذ ذلك الحين راح المرء يتحسس النص العام ويكثر الكلام حوله، وفي كل ابن قارىء أخفق من جديد الأب المحكوم عليه.

وسأل الأول: «هل جاء دوري الآن، أخيراً، كي أجيب؟» قال الآخر: «في قربك أتذكر تأنيب الضمير الذي كنت أستشعره إذ تركت حياتي تغرق في عمل وظيفي».

«معلّم اتهامات»، قال الأول. «لم أجلب لك كأساً من الماءعندما رجوتني ذلك؛ وأنا توصلت الى تحويل اهمالي الى خطيئة علم بها الجميع».

قال الآخر: «حمّالات سروالك! ما زلت أنتظر أن تفكّها بحنق وتضعها على مسند الكرسي كحكم قضائي سوف ينزل عليّ ويحولني الى حشرة. ألم تكن تعلم إذاً أن حكمك كان حكماً لا نهائياً؟».

وكان الاثنان يعلمان انعدام ما يدلّ على وجود شخص ثالث في الفراغ المستقر في ذات نفسه. ويعود الفضل في وجودهما الى بحثهما المستمر، هذا البحث الذي وجد الآن انقطاعاً في الكوخ.

يقول الابن الذي ما زال محكوماً عليه: «إن الزواج وتأسيس أسرة، وقبول جميع الأولاد الذين يريدون أن يأتوا، والمحافظة عليهم في هذا العالم غير الآمن، وقيادتهم بعض الشيء، هو حسب قناعتي أقصى ما يمكن لإنسان أن ينجح فيه إطلاقاً».

وفي الحال ينادي الأول: «أيها الطفل الجاهل والمخيف! تأثير رسالة وحيدة! رسالة وجهتها إليّ، بل حكمت بها عليّ، وكنت تعلم بدقة ماذا كنت تفعل... لماذا يدوي صدى صوتك حتى يصل الى أزماننا التي لا تقاس، في حين ينتهي صوتي عند لهب هذه الشمعة؟ إنني أرى كيف يحترق في ضوئك كل ما أتقدم به».

وينقلب الأب الى الهجوم: «ماذا كنت تعرف عن محل تجاري؟

محل تجاري يخدم أسرة؟ آه نعم، عندما كنت تقدم لي كتبك بذلك المزيج، الذي لا يطاق بالنسبة لي، من الخضوع والكبرياء، كنت أطلب منك أن تضعها على الطاولة الصغيرة دون أن أقطع لعب الورق الذي كنت أمارسه مع أصدقاء. هل سعيت مرة كي تلعب مع أولئك الذين كانوا يتلاعبون بك؟»

ويتابع: «ماذا كنت تعرف عن مضايقات كون المرء يهودياً؟ أنا أفسدت عليك أن تكتشف يهوديتك؟» وصرخ في وجه الابن الصامت: «اصمت! هل كنت أنت المستضعف المظلوم؟ ألم أكن أنا الذي أخفى ربّه كي يضع مستقبل أولاده على أرض ثابتة؟ وتجرؤ على وصفي أمام العالم بأنني طاغية لا يجلب كأساً من الماء لابنه الذي كان عليه أن يكون قد نام منذ فترة طويلة. أنا طاغية يهودي؟ تقول أنك أُصبت بخلل داخلي. خلل لم يمنعك أن تسكن تحت سقفي حتى بلغت الواحد والثلاثين من عمرك!

والآن دعنا نتأمل هذا الخلل! دعني أسألك، أنت المشهور، وأنا المجرم، أنت المصلوب وأنا بيلاطوس، أنت الذي اعتدت أن تفكر مسيحياً، دعني أسألك بتوسل: هل كان صداك في سمع العالم، هل كانت الهزّة التي أحدثتها آثارك، هذه الهزة اللامتناهية والتي لم يعد بالإمكان حصرها، هل كانت ممكنة الحدوث لولا الغضب الأبوي الرهيب؟ أوه! لا أريد أن أزجّ بنفسي في أعاليك، لكن أليس صحيحاً أن اسمك الذي حصلت عليه مني تحول، في كل لغات العالم، الى كلمة رهيبة، علامة فارقة، تصف فيها البشرية ما يعذّبها؟ ألم أساهم في ذلك؟ أما كنت خليقاً أن أقترف إثماً فيما لو كنت قد وفرت لك سعادة خالصة، وحررتك من إلزام التغلب عليّ من خلال كتابتك؟

وإذ يذكّر الابن بكلمة الأب: «لا كلمة اعتراض!»، يحسّ الأب، ثم يتأكد، بأن هذه الكلمة تحولت في أذنه الى صوت والده هو. وهكذا حصل على لحظة حرية رأى نفسه خلالها طفلاً يجلس على عرشه الخشبي في الكوخ. طفلاً يجلس، في الماضي وفي المستقبل في آن، قبالة طفل خَلَفه. وكانت تلك اللحظة التي أدرك فيها بأن ذلك الحكم الذي لم يغفره لابنه قط، كان حصيلة لعنة ذات تأثير متواصل. حكم ينطق به الآباء منذ النبي ابراهيم. ولن يفهم أي ابن دواعي هذا الحكم.

ولأنه أدرك ذلك، قال الأول: «تعرفت الآن على الكوخ الذي نتواجد فيه. في هذا الكوخ نشأت. وفيه تعلمت الوسائل التي أروّضك بها. وصدقني: إن الغضب الذي ينزل على الابن الذي ينشأ في الفقر أكثر مقتلاً من ذلك الغضب الذي أصابك. إذ أنني هيأت لك فرصة لكي تقاوم. والتهمة الوحيدة التي هزّتني في رسالتك هي ذلك الموضع الذي تذكّرني فيه بجملة صرخت بها في وجهك: (أمزقك مثل سمكة!) عليك أن تعلم بأن هذه الجملة هي من والدي. وعلى كل حال لقد تجنّبت أن تلومني بصدى هذه الجملة في صورة العالم لدى المسيحيين».

بدا الآخر وكأنه يريد أن يقول شيئاً. لكن حنجرته انسدت، فتابع صمته.

وسأل الأول الآخرَ: «هل متَّ بمشقة أكثر منا جميعاً؟ هل يعرف توقك الى أب توق أب أيضاً الى ابن يكون موضع ألفته؟ لماذا مازلت تنحني أمامي وأنت في الأعالي؟ هل ستنحني الى الأبد؟»

قال الآخر: «ألم تعلم، أيها الوالد الفريد، أن كل رغبة إنما تتجاوز الموت؟ وأنه يجب علينا، دائماً وأبداً، أن نلتقي، دون أن نفهم بعضنا بعضاً،

ونتحدث الكلام نفسه وندور حوله الى أبد الآبدين، لأن الذنب هو هذا: فرط التوق الى حب الوالد. لكن هذا الحب ليس سوى رداء الكذب الذي يستر الحزن الذي نأتي به الى العالم ونخرج به منه والذي هو سجن قلبنا دون أن يقول صوت ما، لماذا؟»

وشاهد الأول كيف تقوس الآخر في معطفه، وحنى ذراعيه الى الوراء، وأبرز ريشاً أسود على ساعديه، ومدّ رأسه الى الأمام، ونفخ صدره، وشدّ ساقيه الى جسده، وفقد شفتيه وذقنه، وترك عينيه تجريان على الصدغين، ومدّ أنفه ليصبح منقاراً لامعاً.

ورأى كيف تحول ابنه الميت الى غراب أعطى، دون أن يصدر صوتاً، أمراً الى سقف الكوخ كي يحترق؛ نهض بهدوء، وجرّ النار وراءه، وراح يذوب مع سواد الأعالي اللانهائية.

٣ ـ الكثير من كافكا: : اسم كتاب صدر عام ١٩٩٤ لكاتبه كريستوف برندله، يتألف من ١٦٠ صفحة من القطع الكبير، ويحوي فصلين رئيسيين، الأول خيالي باسم «العقاب»، والثاني واقعي باسم «الكثير من كافكا».

كتب الفصل الأول (نحو مئة صفحة) بأسلوب يماثل أسلوب الشاعر فرانز كافكا. وهو قصة طويلة يُذكر هنا بدايتها:

كارل كافكا موظف في شركة تأمين في فيينا، ولا يمتّ بصلة قرابة الى فرانز كافكا، ولم يزر براغ قط. ورغم ذلك كان يشعر بالفخر لأنه يحمل اسم الشاعر الشهير. وقد كرّس أوقات فراغه لهوايته الوحيدة التي هي دراسة آثار فرانز كافكا، فأصبح بحاثة مرموقاً ومعروفاً بين المختصين في أدب كافكا، وإن كان مجرد بحاثة غير محترف.

وكان كارل كافكا هذا يقول أنه يشعر بالخواء عندما لا يشتغل بدراساته عن فرانز كافكا، وأنه لا يجد شيئاً يبدو له جديراً بإبلاغه الى الآخرين سوى ما يجده في كتابات فرانز كافكا.

تصله دعوة من بحاثة محترف، أستاذ جامعي مختص في أدب كافكا، يدعوه فيها للحضور الى براغ على الفور من أجل تلقي خبر مثير للغاية. وفيما بعد نعلم أن الخبر هو وجود مخطوطة رواية لفرانز كافكا لم يسمع العالم بها سابقاً تحمل عنوان «العقاب»، وتجمع بين موضوعي قصة **الحكم** ورواية **المحاكمة** المعروفتين، وهي خليقة أن تشكل معهما ثلاثية مثيرة.

ويسافر كارل كافكا الى براغ، ويضع هدفاً لحياته هو الحصول على هذه المخطوطة ونشرها. وفي براغ يقع في دوامة من الأحداث الخيالية التي تقوده الى أكثر المواقف توعداً وتهديداً.

وفي الختام يعثر فعلاً على المخطوطة المنشودة، لكن...

وفي الفصل الثاني يعرض الكاتب برندله نتائج اتصالاته ببعض الأشخاص الذين يحملون اسم كافكا ويعيشون في براغ. فقد وجد أن دليل هاتف المدينة يضم (في عام ١٩٩٣) ١١٧ مشتركاً باسم كافكا. وحاول الاتصال بأكبر عدد ممكن من هؤلاء الأشخاص والتحدث معهم عن فرانز كافكا الحقيقي وعن حياتهم اليومية الراهنة، وذلك من أجل التعرف على بعض صور الواقع في مدينة براغ بعد رحيل الشاعر فرانز كافكا عنها بسبعين عاماً. وقد تبين لكاتب هذا الكتاب أن معظم هؤلاء الأشخاص لا يمتّون بصلة قرابة الى الشاعر، وأن كثيرين منهم لم يسمعوا باسمه (اسم كافكا هو اسم مألوف في اللغة التشيكية)، وأن سبعة منهم يحملون اسم فرانز كافكا بينهم اثنان يحملان لقب دكتوراه أحدهما في فرع الحقوق، وقد كتب كتابين عن الشاعر فرانز كافكا.

إن كتاب «الكثير من كافكا» هو مزيج من الوثيقة والشعر، من القصة والعرض للتطورات السياسية في براغ بين عامي ١٩٨٩ و ١٩٩٣ .

بأسلوب يماثل أسلوب الشاعر فرانز كافكا، وباستخدامه هذا الاسم يحاول كاتب هذا الكتاب أن يصف، بطريقة مثيرة وغير مباشرة، بعض أحوال مدينة براغ بعد «انهيار النظام الديكتاتوري الذي أساء استخدام مفهوم الشيوعية وسمّى نفسه باسمها.» ويصل الكاتب الى نتيجة أن أحوال براغ هي الآن أحوال «كافكاوية».

٤ ـ قصاصات حديث الى دورا: اسم رواية صدرت عام ١٩٩٤ للكاتب الايراني حميد صدر (مولود عام ١٩٤٦) الذي يقيم في فيينا وباريس، وهي رواية وثائقية ـ شعرية تصف الأسابيع الأخيرة في حياة كافكا (في مصحة بالقرب من فيينا).

كان كافكا مصاباً بسل الحنجرة. وقد نصحه الأطباء في المصحة ألا يتكلم. وراعى كافكا هذه النصيحة مراعاة دقيقة، فيما عدا استثناءات قليلة.

كان يرعاه في المصحة رفيقة عمره الأخيرة دورا ديامانت، التي كانت تؤمن حتى آخر لحظة بشفائه، وصديق له شاب هو الطبيب المساعد روبرت كلوبشتوك Robert Klopstock المحب للأدب (كان قد تعرف على كافكا في مصحة أخرى عام ١٩٢٢ ، ونشأت بين الكاتب والطبيب علاقة صداقة عميقة).

كان روبرت ودورا يرعيان كافكا بكل اهتمام وتضحية. وقد استمرت هذه الرعاية من ١٩ نيسان حتى وفاته يوم ٣ حزيران ١٩٢٤ . وكان يتفاهم معهما ـ ومع العاملين في المصحة ـ عن طريق الكتابة على

قصاصات. وكانت هذه الملاحظات على القصاصات غالباً مجرد اشارات، والصديق والصديقة كانا يحدسان البقية.

مشاركاً كافكا عواطفه ، متعاطفاً معه، يصف حميد صدر الأسابيع الأخيرة في حياة كافكا: موته البطيء، وآمال ومعاناة رفيقته دورا. في هذه الرواية نرى كافكا وهو يعمل في المصحة في تصحيح بروفات آخر كتاب له (**فنان جوع**)، ويكتب رسالة الى والد دورا يخطب فيها ابنته، ويتوق الى الحياة وقدوم الربيع.

الى جانب التخييل، دخلت الى هذه الرواية الشعرية والدقيقة للغاية في آن، رسائل ونصوص أخرى لكافكا. والمجموع مترابط على مبدأ مونتاج حر، مثلما تدخل الذكريات في أحلامنا.

كتب كافكا: **أرقد على الشرفة وكأنني أرقد في طبل يقرع المرء عليه من الأعلى والأسفل بل من كل الجهات. وأفقد الإيمان بأنه ما زال يوجد هدوء في أي مكان على سطح الأرض. لا أقدر أن أسهد، ولا أقدر أن أنام. وحتى لو ساد مرة هدوء بشكل استثنائي، لا أقدر أن أنام بعد الآن، لأنني محطم للغاية. كما أنني لا أقدر أن أكتب ولا أن أشرب، ولا أقدر أن أتحدث عن ذلك.**

وهو على هذا الحال قام كافكا بتصحيح بروفة قصته **فنان جوع** التي كان قد كتبها في ربيع عام ١٩٢٢ .

ينقل حميد صدر رسالة كتبها فرانز فرفل الى ماكس برود(*): «ماذا

(*) قال كافكا مرة عن صديقه: **فرفل اعجوبة فعلاً**. فيما بعد أصبح فرانز فرفل شيوعياً.

يعمل كافكا؟ كيف حالته الصحية؟ ألا يمكن أن يحدث شيء لإنقاذ هذا الإنسان الذي لا نظير له؟ سوف يكتب أروع الأشياء... لا يقدر الحلم أن يغذي إنساناً بلغ الأربعين من عمره. وما من فنان جوع يقدر أن يجوع طويلاً هكذا»(*).

ويتابع حميد صدر في روايته:

(وتدحرجت دموعه بهدوء.

روبرت يقف على العتبة وعلائم القلق بادية على وجهه. يغلق الباب وراءه، يخطو نحو كافكا ويجلس على الكنبة دون أن يحدث صوتاً. يجفف كافكا وجهه، ويكتب على قصاصة:

ما زال الأمر يثير كل الاضطراب في نفسي، إذ ينبغي عليّ أن أعيش الحالة من جديد.

يقول روبرت وقد خفض رأسه: «لا شك أنه ليس سيئاً ألا تقوم بالتصحيح».

ينظر روبرت الى القصاصة وينهض. وترافقه ابتسامة المجاملة حتى الباب. يصعد الدرج وهو حزين. وفي غرفته يكتب الى ماكس برود:

«يمثل هذا العمل جهداً هائلاً، ليس روحياً فحسب، وإنما نوعاً من

(*) في قصة فنان جوع يصوم بطلها عن الطعام والشراب طيلة أربعين يوماً، وهو معروض في قفص أمام المتفرجين ليلاً نهاراً. وفي مرحلة ثانية من القصة يجوع مدة أطول... يجوع حتى يموت. وفي الختام نعلم أنه لم يعزف عن الطعام إلا لأنه لم يجد الطعام الذي يستسيغه: **ولو أني وجدته، صدقني، كنت خليقاً أن آكل حتى أشبع مثل الجميع.**

معاودة لقاء ذهني يؤثر فيه ويهزّه، بحيث تسيل دموعه طويلاً على وجنتيه. وهذه هي المرة الوحيدة التي أرى فيها تعبيراً عن انفعال داخلي لديه من هذا النوع. ورغم حالته الرهيبة، فإنه يرغب في مواصلة تصحيح **فنان جوع**، وإن كان مقتنعاً بأن هذا العمل سوف يثير الاضطراب في نفسه... لقد قال لي الآن: **ينبغي عليّ أن أعيش الحالة من جديد**. إن حالته الجسدية، التي يموت فيها جوعاً مثل بطل قصته البائس، هي فعلاً حالة أشباح»).

كافكا يكتب على قصاصة: **بعض الماء. هذه القطرات تدخل الى الحلق مثل شظايا زجاج**. وحميد صدر يكتب: «يجرع الماء وكأنه ليس ماء، وإنما حامض الكبريتيك».

وينقل صدر كلمة ماكس برود: «حين حضر إليّ مرة بعد الظهر، أيقظ والدي الذي كان ينام على الكنبة. رافعاً ذراعيه للتهدئة وسائراً على رؤوس أصابعه بخطوات خفيفة، قال: **أرجو أن تعتبرني حلماً**».

وعن الرواية التي تخيّم عليها باستمرار كآبة شديدة نشرت إحدى المقالات بعنوان: «أرجو أن تعتبرني حلماً/ حميد صدر يجعل كافكا غريباً مرة أخرى».

ذات مرة أيقظت دورا في المصحة كافكا الذي كان قد بدأ ينتحب وهو نائم، فهمس إليها قائلاً: **من الحياة يمكن للمرء بسهولة نسبية أن يُخرج كتباً كثيرة، لكن من الكتب لا يمكن للمرء أن يُخرج سوى قليل من الحياة، قليل جداً**.

ولدى كتاب حميد صدر يمكن ذلك.

طباعة

في عام ١٩١٢ قبل الناشر الألماني كورت فولف Kurt Wolff في مدينة لايبزيغ أول كتاب لشاعر شاب، وسأله عن «شروطه»، فأجاب الشاعر مبتهجاً بأنه **موافق على الشروط التي تريد أن تضعها لي**. وتابع في رسالته الجوابية: **حتى الشروط التي تحدّ من مجازفتك قدر الإمكان سوف تكون أحب الشروط إليّ**.

كان فرانز كافكا هو هذا الشاعر الشاب. وبعد خمس سنوات كتب الى ناشر كتبه أن الريع لا يهمه حالياً في شيء. والحساب الذي استلمه في العام التالي بخصوص كتابه **تأمل** لم يكن ليترك له خياراً آخر، إذ كان قد بيع من كتابه الأول هذا ٦٩ (تسع وستون) نسخة، وحوّل الى حسابه في البنك مبلغ ٢٥,٨٨ (خمس وعشرين) ماركاً.

وطيلة حياة كافكا بيع من هذا الكتاب أقل من أربعمائة نسخة. وفي عام ٢٣/١٩٢٢ بيع من مجموع كتب كافكا الستة سبع وعشرون نسخة فقط. هذه الكتب هي: **تأمل، الحكم، الوقاد، الانمساخ، في مستعمرة العقاب، طبيب ريفي**.

لا داعي لليأس والاستسلام. لكن العالم الأدبي لا يعرف هذا غالباً إلا بعد مضي عشرات السنين.

في عام ١٩٥٠ بدأت دار نشر فيشر Fischer في فرانكفورت بنشر «مجموعة آثار» كافكا، التي كان ماكس برود قد قام بتحقيقها. وكان هذا النشر بترخيص من دار نشر شوكن في نيويورك، صاحبة حقوق الطبع حتى ذلك الحين. وانتهى نشر «مجموعة آثار» كافكا في عام ١٩٧٤ .

وفي عام ١٩٥٢ نشرت دار نشر فيشر أول كتاب جيب لكافكا، وهو قصة الحكم، ثم تابعت نشر بقية كتبه. بين عام ١٩٦٧ وحزيران ١٩٩٤ (أي بمناسبة مرور ٧٠ عاماً على وفاة كافكا) بيع من كتب الجيب ستة ملايين نسخة، ومن كتب «مجموعة الآثار» نحو ٤٠٠ ألف نسخة.

وفي الأعوام الأخيرة أصبح يباع في المانيا كل عام نحو مئة وخمسين ألف نسخة من كتب كافكا.

وقيل بأن الناشرين ربحوا «مبالغ مدوّخة» من آثار كافكا، وسوف يربحون «مبالغ مدوخة أكثر» في العقود التالية.

(هناك ملاحظة مشهورة للفيلسوف الألماني شوبنهاور تقول بأن ثمة قلائل يعيشون غالباً ببؤس من أجل الفلسفة، في حين أن كثيرين يعيشون بترف من الفلسفة. وهذا ينطبق على الأدب أكثر. فمن يكتب، بمخاطرة ذاتية، رواية أو مسرحية أو ديوان شعر، يخلق بشكل آلي ذلك العدد الكبير من المستقبلين ذوي الوظائف الثابتة في إدارات الصحف والمجلات ومحطات الإذاعة والتلفزيون وشؤون التعليم والثقافة. وكافكا الذي كان والداه يطعمانه من مالهما في أواخر حياته، يطعم اليوم جيلاً كاملاً من علماء الأدب، الشباب والشيوخ، بل والمتقاعدين. وليس هذا شيئاً جديداً، وليس شيئاً غير طبيعي).

* * *

في عام ١٩٧٤ بدأت دار «فيشر» بالتحضير لإصدار طبعة أخرى هي الطبعة «التاريخية ـ النقدية». ولغاية عام ١٩٩٤ صدر من هذه الطبعة ثلاثة عشر مجلداً كما يلي:

ـ القلعة (مجلدان).

ـ المفقود (مجلدان).

ـ اليوميات (٣ مجلدات).

ـ المحاكمة (مجلدان).

ـ كتابات من التركة الأدبية [١] (مجلدان).

ـ كتابات من التركة الأدبية [٢] (مجلدان).

ولم يصدر حتى الآن مجلد «الطبعات أثناء حياة كافكا»، وذلك بسبب خلافات وقعت بين محققي هذا المجلد حول جزء الهوامش التابع له.

ويبلغ مجموع صفحات المجلدات التي صدرت حتى الآن من الطبعة التاريخية ـ النقدية ٦١٦٨ صفحة، ويبلغ ثمن النسخة الواحدة من هذه الطبعة ١٩٨٤ ماركاً.

وكما يبدو، لن تصدر «الكتابات الرسمية» في هذه الطبعة. أما رسائل كافكا الكاملة، فإن العمل ما زال قائماً في تحقيقها لإصدارها في عدة مجلدات.

وقد كتب أحد النقاد عن الطبعة «التاريخية ـ النقدية»: «وأخيراً أصبح لدينا كافكا بالنص الحرفي». وكتب ناقد آخر: «وأخيراً أصبح يوجد أرض ثابتة لقراء كافكا». وكتب ثالث: «إن الطبعة الجديدة هي أهم مساهمة ممكنة إطلاقاً في دراسة آثار كافكا».

* * *

في تشرين الأول ١٩٩٤ طرحت دار نشر «فيشر» طبعة شعبية للطبعة «التاريخية ـ النقدية» لآثار كافكا تسمى «طبعة الجيب».

تتألف «طبعة الجيب» من اثني عشر جزءاً تضم جميع كتابات كافكا ويومياته على الشكل التالي:

الجزء الأول: **طبيب ريفي** وطبعات أخرى أثناء حياة كافكا. ويضم هذا الجزء جميع ما نشره كافكا بنفسه من كتب ومقالات، ويبلغ حجمها في هذا الجزء ٣٣٥ صفحة من القطع الصغير. الكتب هي: **تأمل** (٢٣ صفحة)، **الحكم، الوقاد، الانمساخ، في مستعمرة العقاب، طبيب ريفي، فنان جوع.** والمقالات التي نشرها كافكا في صحف أو مجلات يبلغ عددها ١١ مقالة وقطعة نثرية، وحجمها في هذا الجزء ٥١ صفحة.

الجزء الثاني: رواية **المفقود.**

الجزء الثالث: رواية **المحاكمة.**

الجزء الرابع: رواية **القلعة.**

الجزء الخامس: **وصف كفاح** وكتابات أخرى من التركة الأدبية.

الجزء السادس: **لدى بناء سور الصين** وكتابات أخرى من التركة الأدبية.

الجزء السابع: **حول مسألة القوانين** وكتابات أخرى من التركة الأدبية.

الجزء الثامن: **الزوجان** وكتابات أخرى من التركة الأدبية.

الجزء التاسع والعاشر والحادي عشر: تضم يوميات كافكا.

الجزء الثاني عشر: يضم «يوميات سفر» كتبها كافكا بين عامي ١٩١١ و ١٩١٣ .

(أما رسائل كافكا، فإنها ما زالت قيد التحقيق والإصدار).

ويبلغ مجموع صفحات «طبعة الجيب» هذه نحو أربعة آلاف صفحة. وثمن هذه الطبعة زهيد، فهي طبعة «شعبية» حقاً، إذ يبلغ ثمن الأجزاء الاثني عشر ١٤٨ ماركاً.

وعن الأجزاء الخامس والسادس والسابع والثامن من طبعة الجيب:
تضم هذه الأجزاء من تركة كافكا الأدبية كل مالا يعتبر من الروايات ولا من اليوميات ولا من الرسائل، وهي قصص وقصص قصيرة وقطع نثرية مختلفة وحِكَم، بل ومحاولة مسرحية، نشرت هنا لأول مرة كاملة وحسب تسلسل تواريخ نشوئها ونشوء أجزاء النصوص.

فمثلاً أول قطعة في الجزء الخامس هي كلمة كتبها كافكا وهو في سن الرابعة عشرة في «ألبوم شعر» أحد أصدقائه تقول: **ثمة مآب وثمة ذهاب/فراق وغالباً لا... تلاق/براغ في ١٨٩٧/١١/٢٠/فرانز كافكا.**

ومثال آخر هو محاولة مسرحية:

بين خريف عام ١٩١٧ وربيع عام ١٩١٨ عاش كافكا فترة إبداع أدبي كتب خلالها، مما كتب، جزءاً من دراما بعنوان **حارس الضريح**. وهذه هي محاولة كافكا الوحيدة لتأليف مسرحية. وليس هذا الصنف الأدبي وحده هو الأمر غير المألوف، وإنما أيضاً اختيار الموضوع وصياغة مضمونه. فالشخوص التي تظهر في **حارس الضريح** ليست شخوصاً تمثل بنية سلطة سياسية محددة فحسب، وإنما هي شخوص تمثل الترابط الثابت ـ وإن كان مرفوضاً ـ بين التراث التاريخي والحاضر، بين التقاليد والبداية الجديدة، مشخّصاً في حل الحدود بين عالم الأحياء وعالم الأموات. ويمكن العثور على هذا الموضوع في النصوص التي كتبها كافكا ـ دون أن يكملها ـ عن **الصياد غراخوس** Gracchus.

ومن الجائز أن يكون أحد الأسباب التي دفعت كافكا لمعالجة هذا الموضوع هو جو التغيير الذي ساد الامبراطورية النمساوية بعد موت فرانز جوزيف الأول. فبعد وفاة القيصر في ٢١ تشرين الثاني ١٩١٦ ودفن

جثمانه في مقبرة للرهبان، انتهت، بعد حكم دام ٦٨ عاماً، مرحلة تاريخية كانت أغلبية السكان تحس أنها عهد استقرار نسبي. أما بعد رحيل هذا القيصر، فقد ظهرت تغييرات في البنية السياسية والحضارية للدولة النمساوية، كما ظهرت نزاعات قومية في الدولة التي كانت تضم شعوباً متعددة. ويبدو أن القضايا الملحة في تلك الدولة آنذاك، قضايا الإصلاحات و/أو المحافظة على التقاليد، إنما وجدت ـ بشكل مقنّع أدبياً ـ مدخلاً الى هذا النص المسرحي. وشخصيات المسرحية هي أكثر ما يظهر علاقة النص بالاحداث اليومية السياسية: إن جميع شخصيات المسرحية موجودة في أسرة هابسبورغ المالكة.

وحارس الضريح هي، في الوقت نفسه، مثال على الآفاق الجديدة التي تفتحها طريقة نشر النصوص في هذه الطبعة. فنشر النصوص حسب تسلسل تواريخ نشوئها يعطي إمكانية الاطلاع على طريقة إبداع الكاتب الأدبية . فالقارئ يعلم ويفهم كل البدايات الأدبية، والتمهيدات والصيغ المتنوعة، والتطورات. ولا تقدم هذه الطبعة نصوصاً جاهزة للطبع، وإنما يتابع القارئ تطورها، ويطّلع على ورشة عمل كافكا الأدبية، وذلك بشكل لم يكن كافكا يَجُد به لأعز أصدقائه.

* * *

تقوم طبعة الجيب على الطبعة «التاريخية ـ النقدية»، ونصوص الأولى تطابق نصوص الثانية؛ لكن طبعة الجيب لا تضم الحواشي والملاحظات الكثيرة جداً التي وضعها محققو الطبعة النقدية والمنشورة في أجزاء منفصلة عن الأجزاء التي تضم نصوص كافكا الأصلية. إن جزء الهوامش التابع لرواية **القلعة**، مثلاً، يحوي ٣٧٤ صفحة من النصوص البديلة والتصميمات والحواشي والملاحظات.

وتختلف طبعة الجيب عن طبعة ماكس برود اختلافات هامة لا مجال لذكرها هنا. لكن من المهم القول أن طبغة برود لم تعد صالحة للقراءة العادية ولا للترجمة، ولم يعد لها سوى قيمة تاريخية. والجدير بالذكر أن جميع الترجمات الى كل اللغات هي ترجمات لنصوص هذه الطبعة الناقصة، والتي تحوي أخطاء فادحة. فرواية **القلعة** مثلاً حذف منها خمس حجمها. وترتيب فصول رواية **المحاكمة** ترتيب خاطئ. وعندما يضع برود نقطة بدلاً عن فاصلة في الجملة الثالثة من رواية **القلعة**، فإن محقق هذه الرواية فيما بعد، اللورد مالكولم باسلي، يفنّد هذا الخطأ الجسيم بمقطع يبلغ حجمه ثمانية عشر سطراً، ويقنع القارىء بمدى جسامة هذا الخطأ الذي كان برود قد اقترفه.

لكن برود اقترف نحو سبعين خطأ مماثلاً في الصفحات الخمسين الأولى (من أصل ٣٧٢ صفحة) من رواية **القلعة**.

تريد دار نشر «فيشر» أن تستخدم حقوقها بشكل جديد كلياً من أجل زيادة انتشار آثار كافكا (والربح طبعاً). فقد قال أحد مدراء الدار: «نظن أنه بالامكان إثارة إعجاب قراء جدد بكاتب عن طريق Expanded Book». وفي معرض الكتاب الدولي في فرانكفورت في خريف عام ١٩٩٤ جرى تقديم قرص ضوئي لقصة **الانمساخ** يحوي صورة للشاعر والنص الكامل للقصة مسموعاً ومرئياً على شاشة الكومبيوتر.

كما قررت الدار إصدار الطبعة «التاريخية النقدية» على أقراص ضوئية.

وفي خريف عام ١٩٩٥ ستصدر الطبعة التاريخية ـ النقدية لرواية **المحاكمة** على قرص ضوئي. وسيمكن مشاهدة مخطوطة هذه الرواية بخط يد كافكا على شاشة الكومبيوتر وبالألوان. وقد أعلنت الدار أنه سيجري

تقديم جميع المعلومات المتعلقة بالرواية نصاً وصورة، وأنه سيمكن «الآن» فهم عملية الكتابة المعقدة للرواية، التي تضمنت ـ كما هو معروف ـ مقاطع من يوميات كافكا ونصوصاً أخرى.

والشيء الجميل أن كافكا نفسه ـ قبل اختراع الكومبيوتر بعدة عقود ـ هو الذي أجبر ناشريه على التوصل الى هذه النهاية الطيبة. فقد كتب كافكا في دفاتره بقلم ناعم لا يساعد على بقاء الكتابة طويلاً. وعاجلاً أم آجلاً لن يبقى شيء من خط يد كافكا أسود على أبيض.

* * *

في تشرين الثاني ١٩٩٤ وجّه فولف KD Wolff صاحب دار نشر شترومفلد Stroemfeld في فرانكفورت دعوات رسمية الى محرري الصفحات الثقافية في وسائل الاعلام جاء في نصها: «أدعوكم لحضور مؤتمر صحافي يجري فيه تقديم طبعة جديدة، وذلك يوم الاثنين الواقع في الثاني من كانون الثاني ١٩٩٥ في مقر الدار، الساعة...» وكان الغريب في هذه الدعوة أنها لم تحدد الكاتب المعنيّ. ورداً على المخابرات الهاتفية كان فولف يرفض البوح بالسر عن صاحب الطبعة الجديدة، ويقول: «لا. يجب الانتظار لغاية الثاني من كانون الثاني».

* * *

في الساعة الخامسة من صباح يوم الثامن من كانون الأول ١٩٩٤ غادر فولف مدينة فرانكفورت بسيارته، وقد وضع محفظة فارغة على الكرسي الى جانبه، وفي نحو الساعة السابعة وصل الى مدينة مارباخ الواقعة على نهر نيكار. وكان يشعر بالرضى كل الرضى، وبشوق شديد للغاية.

وكان هدفه الأول هو أرشيف الأدب الألماني. والتقى هناك، بناء على موعد سابق، ثلاثة موظفين من موظفي هذا الأرشيف، أحضروا له مخطوطة

من الخزانة الفولاذية، ثم ظلوا الى جانبه لا يتركونه لحظة واحدة. وإيثاراً للسلامة ركب الأربعة القطار بدلاً من السيارة، وانطلقوا في الساعة الثامنة وسبع عشر دقيقة الى مدينة شتوتغارت.

ومابدا كأنه عملية محاطة بالسرية والتكتّم، كان يخدم أمن مخطوطةٍ من أهم المخطوطات الأدبية في القرن العشرين. فالمحفظة كانت تحوي خمس عشرة ورقة هي المخطوطة الأصلية لفصل **في الكاتدرائية** من رواية **المحاكمة** لكافكا.

(إن مخطوطات كافكا هي أغلى مخطوطات شاعر ألماني. ففي عام ١٩٨٨ ابتاعت المانيا، في المزاد العلني في لندن، مخطوطة رواية **المحاكمة** بمبلغ ١,١ مليون جنيه استرليني، أي مايعادل ٣,٥ مليون مارك ألماني، أو - عملياً - مايقرب من مئة مليون ليرة سورية. وقد اشتركت ثلاث هيئات ألمانية في دفع هذا المبلغ هي: الحكومة الاتحادية وحكومة مقاطعة بادن فيرتمبرغ و«المؤسسة الثقافية» التابعة لمجلس المقاطعات. وكانت هذه الهيئات قد رصدت مبلغ ٢,٣ مليون جنيه لشراء المخطوطة. وكان الألمان يعتبرون الحصول على هذه المخطوطة مسألة كرامة وطنية.

وكانت المخطوطة توجد، في آخر الأمر، في حوزة استر هوفّه Esther Hoffe السكرتيرة السابقة لماكس برود).

في استوديو طباعة في شتوتغارت طبعت، قبل هبوط المساء، الأوراق الثمينة بالطريقة الرقمية بواسطة الماسحة الضوئية(*) وخزّنت كنموذج مطبعي يمكن استخدامه دائماً لإخراج صورة طبق الأصل، واضحة كل الوضوح، عن الأوراق المكتوبة على الوجهين بخط يد كافكا وبالحبر الأسود.

(*) Scanner جهاز يحوّل به النص والصورة الى بيانات يقرأها الكومبيوتر.

والهدف من العملية كلها هو: إصدار طبعة جديدة لآثار كافكا.

والغرض من المؤتمر الصحافي هو تقديم هذه الطبعة الجديدة(*).

* * *

يحفظ قانون النشر الألماني حقوق الطبع طيلة حياة الكاتب، بالإضافة الى مدة سبعين عاماً بعد نهاية العام الذي توفي فيه الكاتب.

وتعني هذه المدة بالنسبة لآثار كافكا، الذي توفي في الثالث من حزيران ١٩٢٤ ، نهاية عام ١٩٩٤ .

فبتاريخ ١٩٩٤/١٢/٣١ انتهت مدة حفظ حقوق طبع آثار كافكا التي تملكها دار نشر «فيشر» في فرانكفورت منذ عام ١٩٥٠ ، بعد أن ابتاعتها من دار نشر ألمانية في نيويورك كانت قد ابتاعتها من ماكس برود.

أي أن من يريد طبع كتاب من كتب كافكا بالصيغة التي نشرها ماكس برود، فإنه لا يحتاج الى ترخيص ولا الى دفع ثمن ترخيص.

ودار نشر «فيشر» تحتفظ في مستودعاتها بطبعة ماكس برود، وسيمكن الحصول عليها فترة طويلة من أجل المقارنة، إذ أنها كانت طوال عقود هي الأساس الذي قامت عليه الدراسات عن كافكا.

لكن سقوط حقوق الطبع لا يشمل نصوص الطبعة «التاريخية - النقدية»، لأن طباعة هذه النصوص هنا هي إعادة طباعة «صيغة خط اليد» لآثار كافكا. وبالنسبة لهذا الإنجاز الطباعي تسري الآن حقوق طبع

(*) كانت دار شترومفلد قد نشرت طبعة خط يد لهولدرلين (المجنون)، وطبعة خط يد لكلايست (المنتحر). والآن ستنشر طبعة خط يد لكافكا (الجريح).

محفوظة مرة أخرى لمدة خمسة وعشرين عاماً. وتعود هذه الحقوق لمحقق كل كتاب. ومن يستخدم هذا النموذج عليه أن يدفع رسوم ترخيص.

* * *

في اليومين الأخيرين من عام ١٩٩٤ قامت دار نشر شترومفلد بتوزيع نسخ من الكتاب الأول من الطبعة الجديدة لآثار كافكا على المجلات الأدبية والملاحق الثقافية في الصحف اليومية والأسبوعية. وكان هذا الكتاب قد طبع بشكل سري في الأسابيع الثلاثة الأخيرة من عام ١٩٩٤ .

وفي أول يوم عمل من أيام عام ١٩٩٥ (الثاني من كانون الثاني) عقدت دار نشر شترومفلد مؤتمرها الصحافي بمشاركة صاحبها فولف (البالغ من العمر ٥١ عاماً) والمحققَين المشرفَين على طبعة كافكا الجديدة، رونالد رويس Roland Reuss (٣٦ عاماً) وبيتر شتنغله Peter Staengle (٤١ عاماً).

انتقد المحققان الطبعة «التاريخية ـ النقدية» التي تصدرها دار «فيشر»، وكان انتقادهما الرئيسي كمايلي: استخدمت دار «فيشر» طريقة تقليدية في التحقيق. وهذه الطريقة تعطي القارىء انطباعاً بأن كتابات كافكا «مستقيمة ومترابطة». وهذا غير صحيح. وطبعة «فيشر» «تسطح بالمكواة» المواضع التي لا يمكن اتخاذ قرار بشأنها في آثار كافكا. وتسلسل فصول رواية **المحاكمة** هو خير مثال على ذلك. إن كافكا لم يحدد تسلسل فصول روايته. والمخطوطة التي هي على شكل دفاتر و«حزم ورق» لا تحدد هذا التسلسل. لكن دار فيشر فعلت ذلك، كما كان ماكس برود قد فعل قبلها.

وتحوي طبعة «فيشر» تعديلات طباعية في النصوص. فلدى ضبط الكتابة أُخذت اللغة المتداولة حالياً بعين الاعتبار.

وانتُقدت دار فيشر بشأن تعاملها مع مخطوطات كافكا. فقد أهملت توثيق هذه المخطوطات، ولم تقم حتى بتصوير المخطوطات الأصلية الموجودة في مكتبة جامعة اكسفورد. «وهذه فضيحة»، كما قال رويس.

وجاء الحكم النهائي لهذا الناقد حكماً قاتلاً، إذ قال: «لا تحقق طبعة فيشر حتى المطلب الأدنى الذي يمكن للمرء أن يطلبه من طبعة نقدية في نهاية القرن العشرين، وهو تأمين التركة الأدبية». ويظن رويس أن السبب تجاري، هو رغبة دار «فيشر» بتسويق نصوص سهلة القراءة.

وقال فولف أن دار شترومفلد تعتبر آثار كافكا أعمالاً أساسية في الحداثة، وان الدار وضعت مشروع إصدار طبعة جديدة لآثار كافكا الكاملة، وذلك بهدف انصاف كافكا أخيراً وتحريره من الصورة المظلمة التي وضع فيها، ووضعه في «سياق الطليعة المعاصرة». وستكون هذه الطبعة بعنوان: «فرانز كافكا: طبعة تاريخية ـ نقدية للمخطوطات والطبعات الكاملة».

والجديد في هذه الطبعة هو انها ستشمل، الى جانب النص الطباعي، صوراً طبق الأصل لكامل المخطوطات الأصلية المكتوبة بخط يد كافكا. أي ان القارىء سيرى الشطب والاضافات والتصحيحات التي قام بها الشاعر بنفسه.

وبعدها سوف تصدر «رسائل الى ميلينا».

وفي المؤتمر الصحافي قدّم المحققان رويس وشتنغله الكتاب الأول من الطبعة الجديدة بعنوان «مدخل» تحت عنوان الطبعة. ويبلغ حجمه ١١٠ صفحات (مقياس ٢١X٢٨ سم)، وثمنه ٤٨ ماركاً. ويتضمن فهرسه مايلي:

ـ رولاند رويس:

قراءة ماشطب (هذه الكلمات مشطوبة بخط مستقيم): تعليل طبعة تاريخية ـ نقدية لآثار كافكا.

ـ فرانز كافكا:

في الكاتدرائية

فصل من مخطوطة «المحاكمة»

صورة طبق الأصل عن خط اليد

والنص مطبوعاً

ـ فرانز كافكا:

الحكم

إن هذا الكتاب، الذي هو جزء تمهيدي للطبعة «التاريخية ـ النقدية»، يعلل ضرورة هذه الطبعة الجديدة، ويعرض المنهج المتّبع فيها بمثالين:

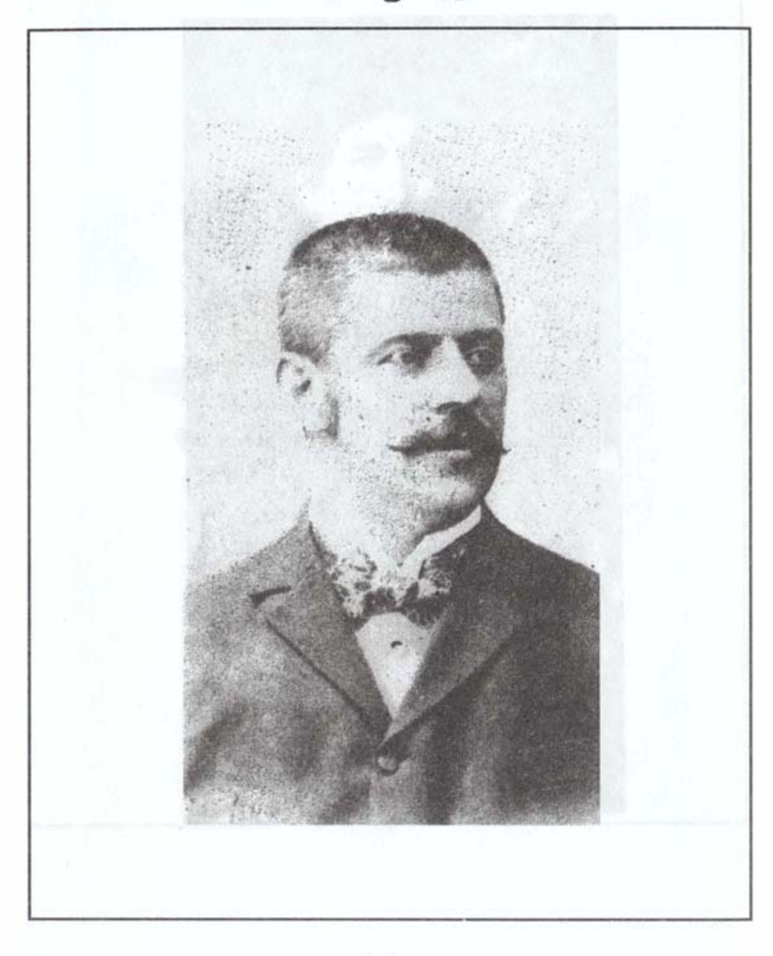
الأول: صورة طبق الأصل عن خط يد كافكا لفصل **في الكاتدرائية** من مخطوطة **المحاكمة**. هنا نرى بأعيننا الخمس عشرة ورقة حية. إنها تحوي ثمان وعشرين صفحة ونصف الصفحة مليئة، والصفحة الثلاثين فارغة. وكل صفحة من خط يد كافكا مصورة طبق الأصل على صفحة من الكتاب بالمقياس نفسه الذي كتب عليه كافكا. وعلى الصفحة المقابلة في الكتاب نرى نص الصفحة الأولى مطبوعاً طباعة عادية حرفية، تشمل أيضاً الكلمات أو الجمل المشطوبة، بعد التأشير على شطبها. وهكذا الحال مع الثمان وعشرين صفحة ونصف الصفحة.

ومما يسحر القلب، النظر الى تصحيحات كافكا وتعديلاته. إن قوة

تأثير غريبة تنبعث من خط يد كافكا. ويتجلى النص في أنقى أشكاله: عارياً، غير مشذَّب، ودون تدخلات غريبة (هذه التدخلات هي دائماً تفسيرات أيضاً). هنا تفقد المحاكمة صفة الاكتمال التي منحت لها سابقاً. هنا تتجلى عملية الكتابة نفسها.

الثاني: الطبعات الثلاث لنص قصة الحكم، هذه الطبعات التي نشرت أثناء حياة كافكا.

٣ - صور من حياة كافكا



الوالد:
هرمان كافكا (في نحو عام ١٨٨٣)



الوالدة:

يولي كافكا (في نحو عام ١٨٨٣)



شعار المحل التجاري لوالد كافكا:
الغراب (Kavka)



فرانز كافكا في سن الخامسة



فرانز كافكا في سن العاشرة
مع أختيه إلّي (في الوسط) وفالّي



فرانز كافكا
تلميذ المدرسة الثانوية



فرانز كافكا

الطالب



فرانز كافكا
الموظف



الأخت فالّي (في عام ١٩١٠)



الأخت إلّي (في عام ١٩١٠)



الأخت أوتلا (في نحو عام ١٩١٨)



الوالد (في عام ١٩١٠)



فرانز كافكا
في نحو عام ١٩١٧



يولي فوريتسك (١٨٩١ - ١٩٤٤) خطيبة كافكا الثانية، التي لو سمح والد كافكا لابنه - البالغ من العمر ٣٦ عاماً - أن يتزوجها، لما كانت **رسالة الى الوالد** قد نشأت



فرانز كافكا

في فترة كتابة **القلعة**



فرانز كافكا
آخر صورة (برلين عام ١٩٢٤)



غلاف إحدى طبعات الجيب عام ١٩٩٣
الرسم بريشة فرانز كافكا

Liebster Vater Schelesen 1

Du hast mich letzthin einmal
gefragt warum ich behauptete, ich hätte
Furcht vor Dir. Ich wusste Dir, wie gewöhnlich
nichts zu antworten, zum Teil eben aus der
Furcht die ich vor Dir habe, zum Teil des-
halb, weil zur Begründung dieser Furcht
zu viele Einzelheiten gehören, als dass
ich sie im Reden halbwegs zusammen-
halten könnte. Und wenn ich hier ver-
suche Dir schriftlich zu antworten, so
wird es doch nur sehr unvollständig
sein, weil auch im Schreiben die Furcht
und ihre Folgen mich Dir gegenüber
behindern und weil die Grösse des
Stoffs über mein Gedächtnis und meinen
Verstand weit hinausgeht.

Dir hat sich die Sache immer
sehr einfach dargestellt wenigstens soweit
Du vor mir und, ohne Auswahl, vor
vielen andern davon gesprochen hast. Es
schien Dir etwa so zu sein: Du hast

الصفحة الأولى من رسالة الى الوالد بخط يد كافكا

so können natürlich die Dinge in Wirklichkeit nicht aneinanderpassen wie die Beweise in meinem Brief, das Leben ist mehr als ein Geduldspiel; aber mit der Korrektur, die sich durch diesen Einwurf ergibt, einer Korrektur, die ich im Einzelnen weder ausführen kann noch will, ist meiner Meinung nach doch etwas der Wahrheit so sehr Angenähertes erreicht, dass es uns beide ein wenig beruhigen und Leben und Sterben leichter machen kann.

Franz

الصفحة الأخيرة من رسالة الى الوالد
بخط يد كافكا

كلمة ختامية

١ ـ الأسرة الصغيرة

درءاً لأخطار الطبيعة عاش الإنسان غير العاقل (الهومينيد) طوال ملايين السنين في جماعات لا تسمح بالفردية.

ولا بد أن الحياة الجنسية قد بدت للإنسان الناشئ (قبل نحو أربعة ملايين عام) لغزاً، وكذلك العلاقة بين الجنسين. ويُظن أن الهومينيد والإنسان العاقل لغاية العصر الحجري قد عرفا الحياة الجنسية كمتعة، دون معرفة دورها في الانجاب. وكان يبدو أن المرأة انما تلد من تلقاء نفسها. لذا ظلت طوال ملايين السنين تتمتع بموقع السيادة. وساد نظام الأمومة، دون أن يعرف نظام الأبوين. وظلت مساهمة الرجل في عملية الانجاب مجهولة للإنسان لغاية العصر الحجري الذي نشأت فيه اللغة.

وذات زمن ـ لا ندري متى ولا كيف ـ تم اكتشاف «الأب»، وأدرك البشر أن الرجل يقدم مساهمة مباشرة في إنجاب الأولاد، وأن المرأة لا تستطيع أن تلد بدون مساهمته. ولا بد أن هذا الاكتشاف قد أثار تغييراً جذرياً درامياً في العلاقات بين الجنسين، وهدم صورة كاملة للعالم. وزادت قيمة الرجل، وبدأت قيمة المرأة في الانخفاض. وظن البشر أن دور المرأة إنما يقتصر على استقبال البذرة وحمل الثمرة. ونشأ «الوالدان»، إذ أصبح الوالد

معروفاً. وأصبح الأولاد «من لحمه ودمه». ونشأت «الأسرة»، ومعها نشأ «النظام الأبوي».

لكن قبل كل شيء أصبح معنى وهدف الحياة الجنسية واضحاً.

واستعاض البشر عن «الآلهات» بـ «الآلهة».

أصبح الأب هو الذي يحدد القواعد والقوانين لدى الجنسين. وأصبحت البنى النفسية للناس محددة ذكورياً. وفي بعض «الحضارات» أصبحت المرأة مجرد سلعة وجزءاً من ملكية الرجل، وفقدت مساواتها مع الرجل، وفقدت حقها بحياة جنسية خاصة بها. واستمرت معاناتها واحباطها ـ ومعاناة وإحباط الرجل ـ آلاف السنين.

آ ـ الزواج الأحادي والأسرة الصغيرة (الاضطهاد المستنسَخ):

يرى الفيلسوف أرنو بلاك أن «مشكلة الزواج هي، من وجوه عديدة، مشكلة المجتمع الأساسية». ويعتبرها، مثله في ذلك مثل عالم الاجتماع والمحلل النفساني الكسندر ميتشرليش Mitscherlich، شكلاً قديماً من أشكال معاشرة الرجل والمرأة. وفعلاً يعيش شخص واحد في كل بيت من ثلاثة بيوت في ألمانيا. وبالإضافة الى ذلك، يزداد دائماً عدد الشابات والشبان الذين يرفضون اكراهات الزواج ويعيشون في «روابط مماثلة لرابطة الزواج»، أي أن امرأة ورجل يعيشان سوية دون تسجيل لدى موظف الأحوال المدنية. وهذه «الروابط» مستقرة في معظمها مثل استقرار حالات الزواج.

لكن «الدولة» ما زالت ترى أن «الأسرة هي نواة كل نظام اجتماعي مستقر». والسؤال هو: بأية طريقة وعلى حساب من. إن علماء الاجتماع

والمحللين النفسيين النقديين يرون أن الأسرة القائمة على الزواج الأحادي انما توطد النظام القائم، لأنها تنجب ـ بواسطة تربيتها ـ بشراً سلطويين أو بشراً يحتاجون الى من يتبعونه. ثم ان كل من الرجل والمرأة ـ في الزواج الأحادي ـ يضطهد الآخر. وثمة تناقض بين الحياة الزوجية اليومية والزواج كمثل أعلى. والنظام التراتبي السائد في المجتمع يعاد استنساخه في الأسرة الصغيرة، وغالباً ما يكون ذلك على حساب المرأة والأبناء. وفوق ذلك يُعزل الفرد، فتسهل قيادته. كما أن هذا الزواج يُعيق تحرر المرأة. وقد رأى ماركس وانغلز هذا الترابط وانتقداه بعنف: الزواج والأسرة من الأعمدة التي يقوم عليها تسلط الفئات الحاكمة، هذه الفئات التي لا تهمها سعادة الفرد، وإنما تسعى الى توطيد الوضع القائم في المجتمع.

وعلى كل حال، ان تناقص عدد حالات الزواج التقليدي (المسجل دينياً أو دنيوياً) وازدياد عدد حالات «الزواج» غير المسجل هو دلالة على فشل شكل الزواج الأحادي والأسرة الصغيرة وعلى الشك في بنى النظام الأبوي.

كانت الأسرة الكبيرة في المجتمع الزراعي هي الشكل «الطبيعي» للحياة. وكانت هذه الأسرة تشكل «وحدة انتاج» تعيش من إنتاجها الزراعي أو الحرفي. وكانت التربية فيها والارتباط العاطفي «موزعَين» على الوالدين والأجداد والأعمام والأخوال والعمات والخالات، وكان جو الأسرة الكبيرة وشظف العيش يتركان الأولاد في حرية نسبية.

وفي الفترة الواقعة بين أواخر العصور الوسطى وأوائل العصر الحديث قامت الظروف الاجتماعية والاقتصادية بتغيير بنية الأسرة تدريجياً. ونتيجة هذه التغييرات نشأت الأسرة الصغيرة (في المانيا في نحو عام ١٨٣٠)، أولاً في المدن والمناطق الصناعية، وفيما بعد في الأرياف. وزاد اغتراب الفرد في

المجتمع الصناعي، إذ لم يعد له أي تأثير على الانتاج. وبتقلص الأسرة الكبيرة الى أسرة صغيرة تم إخضاع الأولاد الى سلطة مباشرة مركزية: سلطة الوالدين.

وبهذا أيضاً زاد ارتباط الأبناء العاطفي بالوالدين. زاد الحب وزادت (غالباً في اللاوعي) الكراهية. وأصبح الوالدان وسيطين يفرضان قواعد المجتمع والطبقة البورجوازية على الأبناء، الذين توجب عليهم التكيف مع هذه القواعد رغم عدم ملاءمتها لحاجاتهم الطبيعية.

في أواخر القرن الثامن عشر كتب الفيلسوف عمانوئيل كانت Kant ان الواجب المعنوي والطاعة أصبحا أحد الأسس «الأخلاقية» للحضارة الغربية. ومن طرف آخر فهم كانت الزواج كـ «عقد لاستخدام الأعضاء الجنسية استخداماً متبادلاً».

ومما عبّر عن اهمال السعادة الشخصية أن اختيار الشريك إنما كان يتم من قبل الوالدين وبناء على اعتبارات اقتصادية واجتماعية وعائلية. ولم تكن الحاجات الطبيعية للمرأة والأولاد لتتحقق في هذه الأسرة.

وفي القرن التاسع عشر انتشر شكل الأسرة الصغيرة في طبقات العمال والفلاحين أيضاً. فقد ثبتت صلاحيته اقتصادياً واجتماعياً، وهذا يعني: فقط من خلال الحد من الغرائز البشرية الطبيعية أمكن ضمان الاستقرار وزيادة الإنتاج. ومن المهم معرفة أن هذا الاضطهاد كان اضطهاداً للذات الى حد كبير تحقق من خلال تربية الطفل تربية صارمة خاطئة. ونتيجة ذلك أصبح الفرد يتلاءم مع قواعد المجتمع السارية رغم بؤسه الاجتماعي الذي جلبته عليه الظروف الاجتماعية الغاشمة. إن قسر الذات منع الجماهير، وما زال يمنعها، من محاولة التخلص من بؤسها الاجتماعي عن طريق التمرد مثلاً. بل على العكس من ذلك، فإن هذه الجماهير توافق

الى حد كبير على النظام الاجتماعي وتوافق أكثر على النظام «الخلقي».

ومن هنا يصبح مفهوماً ان الفئات الأقل مرتبة في السلم الاجتماعي، العمال والفلاحون والنساء، هي التي انتخبت دائماً، وما زالت تنتخب، الأحزاب المحافظة.

وما زال نموذج الأسرة الصغيرة هذا، القائم على الزواج الأحادي، فعّالاً حتى اليوم. وما زالت هذه الاسرة ـ رغم كل مظاهر الانهيار ـ تعتبر أساساً للمجتمع.

ب ـ تجربة الطفل مع سلطة الأسرة الصغيرة:

إن أول ما يتوجب على الطفل أن يتعلمه داخل الاسرة هو الخضوع. جسدياً يشهد الطفل نفسه قزماً ووالديه عمالقة. وهذه التجربة من عدم التعادل ومن عجز الذات وقوة الوالدين مهددة دائماً أن تتحول الى كابوس (كما حدث لكافكا).

ويشاهد الطفل عن كثب سيطرة الإنسان على الإنسان. ويعلم أن الطاعة والتلاؤم يلقيان مديحاً، أما المقاومة ومحاولة تحقيق الرغبات الطبيعية، فإنها لا تلقى سوى التقريع والعقاب. ويغرس الوالدان مبدأ الطاعة في نفس الطفل، ويكونان بذلك «عملاء» للمجتمع أو ممثليه. وفي سن مبكرة جداً، في سن السادسة، يحفظ الطفل الدروس التي تلقاها من الوالدين. ومن الصعب تغيير ذلك طوال بقية العمر. وتربية الطاعة تخلق الشخص السلطوي من طرف والخَنوع من طرف آخر. سلطوياً أمام الضعفاء وخَنوعاً أمام الأقوياء. إنه يتعلم كبت حاجاته الطبيعية والتصرف حسب قواعد البالغين.

واذ لا يجد الطفل بدّاً من الإحساس بحاجات طبيعية، هذه الحاجات

التي اعتبرها البالغون سيئة أو شريرة، فإن الشعور بالذنب يكون هو رد فعل هذا الطفل. كما ان رفض الطفل لوالديه أو كرههما نتيجة تصرفاتهما الخالية من الحب يخلق في نفسه شعوراً بالذنب ثقيل الوطأة. والعقوبات والحرمان من الحب تزعزع شعور الطفل بقيمته بشكل بالغ، وتسبب لديه خوفاً من النبذ والاهمال. ونتيجة الخوف والتقليل من شأن الذات ينشأ شعور بالذنب قد يؤدي فيما بعد الى نشوء حاجة لعقاب الذات (هذا ما حدث لكافكا). من لم يلق حباً في طفولته، لن يستطيع أن يحب نفسه ولن يستطيع أن يحب غيره.

* * *

تعرف الفئات الحاكمة أين وكيف تتكون الرعية الخَنوعة: في الأسرة. يقول أحد علماء الاجتماع: «يُلقَّن الدرس السياسي الأول والتربية السياسية الأساسية في الأسرة، وذلك بحثّ الطفل على التأقلم في الأسرة واحترام سلطتها. إن تربية الطفل الاجتماعية ضمن الاسرة هي الأساس والشرط لموقف المواطن من الدولة».

لذا فإنه من المستحيل أن يتمكن الأفراد الذين نشأوا على الخضوع والاستسلام أمام قوة عاتية من السلوك فجأة كأفراد (رجل أو امرأة) قادرين على إقامة علاقات إنسانية سليمة، أو حتى أن يكونوا مواطنين راشدين قادرين على النقد.

لكن فكرة الديموقراطية تفترض بالذات وبشكل حتمي وجود المواطن المتفحّص و«الحر داخلياً». وإذا كان المواطنون أتباعاً، فإن الديموقراطية ستظل وهماً. ومن المعروف أن مطلب نشر الديموقراطية (في المدرسة والاقتصاد والأحزاب والنقابات، الخ) يعتبر اليوم «أوتوبيا» أو «أيديولوجية» يساريين سادرين في غيّهم.

وليس من قبيل المصادفة ان جميع الأديان التوحيدية وجميع أشكال الأنظمة الديكتاتورية في القرن العشرين أيضاً أولت وتولي قدراً كبيراً من اهتمامها للأسرة وتربية الناشئة. وهدفها جميعاً هو دائماً واحد: كبت الرغبات الفردية لصالح القواعد الجماعية من أجل تنشئة أتباع وأفراد مطيعين خَنوعين. ودائماً تطالب بـ «أخلاق نظيفة». وما لا ترغب فيه هو: استقلالية الفرد وتمتعه بقدرة على النقد. وأكثر ما ترفضه هو السعادة الفردية.

ولهذا السبب لم تجد النازية صعوبات كبيرة عندما قصرت مهمة الأسرة على مبدئها العرقي. فقد كتب هتلر في كتابه «كفاحي»: «حتى الزواج لا يمكن أن يكون هدفاً لذاته، وإنما عليه أن يخدم الهدف الأكبر الذي هو التكاثر والحفاظ على النوع والعرق. هذا هو وحده معنى الزواج ووظيفته». ولم تكن البنية القمعية للأسرة الألمانية التقليدية لتقف في طريق التفكير السلطوي للنازية. بل إنه كان من الأسهل على النازية التأثير على الناشئة خارج الأسرة، وذلك لأن هذه الناشئة كانت قد تعلمت أن تخضع. وللمناسبة: إن الحكمة الشعبية التي تقول «من تعلم الخضوع يتعلم أيضاً أن يأمر» هي حكمة صحيحة، وذلك بمعنى: «لا يضطهِد الا من لقي اضطهاداً».

وطبعاً يمكن وضع الأسرة في خدمة كل نظام اجتماعي، بما فيه نظام اقتصاد السوق القائم على الاستهلاك.

جـ ـ أزمة الأسرة:

إن الأهمية الأساسية للأسرة الصغيرة تكمن في تكييف الأطفال، من خلال تربية الوالدين لهم، مع قيم وعادات المجتمع، كي يبقى هذا المجتمع وطيد الأركان.

ووسائل التربية واضحة: منع الأطفال من التعبير عن إرادتهم. غرس مشاعر الخوف والذنب في نفوسهم (يُلحق بذلك بشكل آلي الخوف من العقاب وخلق الحاجة الى العقاب)، وكبت الحاجات الغريزية، ولا سيما الغريزة الجنسية عند الأطفال. ويتم دعم الزواج الأحادي قانونياً واجتماعياً لأنه المؤسسة الملائمة لتحقيق هذه الأهداف.

وفي حين يبرز العلماء التقليديون دور الأسرة الصغيرة في استقرار المجتمع، يرفض العلماء التقدميون هذا الدور، ويقولون ان الأسرة الصغيرة إنما «تخرّج» مواطنين خَنوعين وأشخاصاً مشوهين.

وعدم مساواة المرأة مع الرجل في مؤسسة الزواج الأحادي هو أحد الأسس التي يقوم عليها هذا الزواج. وكلما ضعف هذا الاساس وحققت المرأة جزءاً من المساواة مع الرجل، زادت أزمة مؤسسة الزواج الأحادي. ونسب الطلاق العالية هي خير دليل على ذلك. ففي المانيا تبلغ نسبة الطلاق ٤٠٪ من حالات الزواج. وتصل هذه النسبة في المدن الكبرى الى ٥٠٪. ويبلغ حالياً عددالأطفال الألمان من والدين مطلّقين ٧,١ مليون طفل. وفي عام ١٩٩٦ بلغ عدد حالات الطلاق في المانيا ١٧٥ ألف حالة. وفي مدن الولايات المتحدة الأمريكية تبلغ نسبة الطلاق أكثر من ٦٠٪. وكثير من الأطفال لا يعيشون مع الأب والأم، وإنما مع الأب وشريكته الجديدة أو مع الأم وشريكها الجديد. ويتنبأ معظم علماء الاجتماع بأن نموذج الأسرة التقليدية المؤلفة من أب وأم وأولاد منهما لن يكون نموذج الحياة في المستقبل.

وهناك مثال على الأزمة الكبرى التي يعاني منها نظام الأسرة. تقول دراسة تطبيقية: قبل بضع سنوات كان الزوجان يتحدثان مع بعضهما بعضاً مدة ٢٠ دقيقة وسطياً في اليوم (بما فيها عن مواضيع مثل: من يضع القمامة في صندوق القمامة أمام المنزل، أو من يرافق الطفل الى المدرسة). أما اليوم

فقد انخفضت مدة هذا الحديث الى تسع دقائق في اليوم. وهذا الانخفاض مستمر.

وثمة صورة سائدة: امرأة بين الثلاثين والأربعين من عمرها، لديها طفل أو اثنان. هجرت زوجها أو هجرها. يتملكها شعور أنها لم تعش حياتها، بل عاشت من أجل الأسرة فحسب. هذا هو نموذج الوجه الأول لتحطم بنى الأسرة في العقد الأخير من القرن العشرين. أما نموذج الوجه الثاني فهو الفرد ـ رجل أم امرأة ـ الذي عاش وحده دائماً أو فترة طويلة (يبلغ عدد هؤلاء في المانيا ١٣ مليون فرداً)، وحقق شيئاً ما مادياً ومهنياً، وأصبح يشعر انه لم يحقق السعادة المنشودة، وكان عليه أن يؤسس أسرة. هذان الوجهان هما نموذجا هذا العصر: من طرف، عبادة الذات، ومن طرف آخر التوق المفرط الى الدفء. يقول أحد العلماء: «ان الأسرة في حالة معلقة. ولم يحسم الأمر بشأنها: هل تنحلّ أم تنتعش؟».

والمرأة كمصدر لمتعة الرجل تتمثل في المومس بشكل خاص. ويُسمح بالبغاء. ولكن هذا لا يرضي سوى حاجات الرجل الجنسية. إن البغاء، الذي هو قديم قدم النظام الأبوي وليس أقدم صنعة في العالم إذاً، إنما يرمز الى ازدواجية أخلاق هذا النظام، الذي لا يقبل أماكن بغاء للنساء.

لكن المرأة غالباً ما تثأر لاضطهادها هذا. ويكون الرجل موضع ثأرها. وحيث الزواج، وليس المهنة، هو الضمان المادي لحياتها، فإنها تتشبث به «بكل جوارح وجودها»، حتى في حال انهيار العلاقة العاطفية(*). وحقيقة

(*) ينطبق هذا على المرأة العربية أكثر، حيث «وضع المرأة في وطننا يقشعر له البدن، مثلاً عندما نعرّف البغاء على أنه ممارسة الجنس لأسباب اقتصادية، نكتشف أن ٩٠٪ من نساء مجتمعنا بغايا، لأنهن يقبلن أن يعشن مع رجال لأسباب اقتصادية، وبالتالي كل نسائنا وأخواتنا يعشن هذا الواقع» (ممدوح عدوان: «مجلة الكويت» ـ العدد ١٦٧).

أن النساء يتقدمن في ثلثي الحالات بطلبات الطلاق تبين، من طرف، مدى الشقاء، ومن طرف آخر زيادة ثقة النساء بأنفسهن.

وبالإضافة الى ذلك تقوم المرأة دائماً بحثّ الرجل على ضرورة زيادة إنجازه في العمل من أجل زيادة دخله. وسلوك المرأة هذا يوطد بشكل حاسم أركان النظام الاجتماعي القائم بما يتضمن من نواقص وجور وبنى سلطوية. إن نساء العمال المضربين هن اللواتي يرغمن أزواجهن على العودة الى العمل، الأمر الذي تعجز عنه أحياناً الحكومات والنقابات وأصحاب العمل.

لذا فإن مركز الرجل في الأسرة الصغيرة هو مركز موزَّع: الرجل يسيطر فيزيائياً ومادياً وقانونياً، ورغم ذلك فهو مُسيطَر عليه، وإن كانت هذه السيطرة نفسية فحسب. يضاف الى ذلك أن الرجل ذا الموقف السلطوي في الأسرة يأخذ في العمل، غالباً، دور المرؤوس المتلقي لأوامر رؤسائه. موقف الخضوع هذا الذي يتخذه إزاء السلطة (في المجتمع والعمل) يعيد إنتاجه في أبنائه بصفته سيد الأسرة. ومن هذه الظروف ينبع موقف العبودية السلبي الذي يتخذه المواطنون من الزعماء.

ورغم الدور الذي يقوم به الأب في الأسرة، فإنه لا يخفى عن النظر أن سلطته قد تراجعت الى حد كبير نتيجة التطورات الاجتماعية، لكن دون أن تهتز بنى المجتمع البطريركية بشكل يستحق الذكر. لقد ازداد الميل الى «مجتمع بلا أب»، فربع الأسر الألمانية يعيش بلا أب. وفي حين يجري تجاهل هذه المشكلة في ألمانيا، يدرك علماء الاجتماع في الولايات المتحدة، حيث يعيش ٥١٪ فقط من الأطفال لدى كلا الوالدين، ان «المجتمع بلا أب» هو كارثة اجتماعية.

كان الزواج في العصور السابقة عِشرة قهرية يقيمها والدا الزوج والزوجة. وكان الغرض من الزواج، ولا سيما لدى النبلاء والفئات

البورجوازية، هو غرض اجتماعي: خلق يد عاملة في البلاط أو في أملاك الأسرة، وتأمين الرعاية في الشيخوخة، واستمرار السلالة. وكان الزواج والحب يعتبران أمرين لا يجتمعان مع بعضهما بعضاً. ومن الحكم الشعبية الساخرة التي كانت سائدة عن الزواج: «صلّي مرة قبل أن تذهب الى الحرب، ومرتين قبل أن تركب البحر، وثلاث مرات قبل أن تتزوج». «ـ لماذا احمرار الوجه؟». «ـ أريد أن أتزوج». «ـ لماذا شحوب الوجه؟». «ـ لقد تزوجت». «أمي، ما هو الزواج؟». «ـ خَرَف وإنجاب أولاد وبكاء». «يدوم الحب سبع ثوان، والخيال سبع دقائق، والبؤس طوال الحياة».

كانت قساوة الحياة والعادات والأعراف توحّد بين المرأة والرجل في زواج. وكان الطلاق شبه مستحيل. ولا شك أن الزواج كان أكثر ثباتاً. ومن الجائز أن الزوجين كانا يتحولان مع الزمن الى شريكين موثوقين، أما السعادة فإنها لم تكن من نصيبهما.

لكن هل الزواج في القرن العشرين أكثر سعادة؟ هذا السؤال هو سؤال نسبي بالضرورة، بحيث أنه من الصعب الإجابة عليه. وإذا عدنا الى كل النتائج الواردة هنا، فلا بد من الإجابة على هذا السؤال بالنفي.

١٩٩٠ — أنطون ـ أندرياس غوها

Anton-Andreas Guha

مستقبل الأسرة

لاتقدر النظرة إلى الأمام أن تحدس الآتي إلا إذا ظلت تعي الماضي. نتيجة التقنية المتزايدة وطغيان حياة المدينة في القرن العشرين جرى تحوّل في شكل الأسرة في معظم الدول الصناعية الغربية قلبَ مشروع البشرية القديم للأسرة الكبيرة رأساً على عقب. فقد تقلصت الأسرة الكبيرة إلى أسرة صغيرة باتت نموذجاً للتنظيم الأسروي في ذلك القرن. وقد قامت علوم كثيرة باستقصاء أدق تفاصيلها وكأنها تمثل خياراً أبدياً.

غير أن الوضع في مطلع القرن الواحد والعشرين يبين أن الأسرة الصغيرة إنما كانت نظاماً عابراً في المقياس التاريخي. فبالنسبة إلى أقسام كبيرة من السكان في أوربا الغربية وأمريكا تعتبر الأسرة الصغيرة، بعد أقل من مائة عام على نشوئها، نموذجاً قد انتهى. وهذا ماتعلن عنه الكلمات التي ابتكرت وانتشرت في العقود الأخيرة من القرن العشرين، مثل: أسرة مفردة الوالدين، أسرة متعددة الوالدين، زواج مؤقت، زواج بدون عقد زواج، شريك مرحلة حياة، مجتمع المفرد. والشهادة في بداية الزواج لم تعد اليوم هي: «حتى يفرقكما الموت»، وإنما المبدأ الذي حدده الشريكان بنفسهما: «طالما يجمعكما الحب».

هذا التحول الجذري في فلسفة العلاقة بين الجنسين، أدى بالضرورة إلى وضع قيم أخلاقية جديدة في أشكال الحياة الشراكية والأسروية. في مجتمع الإنجاز العالي في القرن العشرين تزايد ابتعاد أجهزة السلطة عن تحقيق حاجات الفرد الشخصية. وطرائق العمل في هذا المجتمع زادت من عزلة الفرد. فراح يطالب، بإلحاح أكثر، بتحقيق ذاته ومتطلباته الفردية. وهنا أثبتت طبيعة الإنسان وجودها ضد التجربة الجماعية، التي ترمي إلى إقصائه عن ذاته عن طريق ظروف الإنتاج الاقتصادية.

وقد تم دعم تحقيق المصالح الفردية من خلال تطور الديموقراطيات الغربية بعد الحرب العالمية الثانية، التي ساعدت حركة تحرر المرأة حتى نجحت. لقد بدأت هذه الحركة في أواخر القرن التاسع عشر، ونشطت بحيوية من جديد في العقد السابع من القرن العشرين. وقد كافحت في سبيل المساواة في الحقوق في مجالات العمل والسياسة والشراكة الأسروية والتنشئة والعلاقة الجنسية. وحققت نجاحات كبيرة، وغيرت النظام الأبوي تغييراً جذرياً، وذلك خلال فترة زمنية قصيرة جداً بالمقياس التاريخي.

ومشهد الأسرة الذي ارتسم في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين يعكس هذه التغييرات التاريخية على نحو مثير. إن تضعضع الأسرة الصغيرة يعود إلى التغييرات التي طرأت على بنية المجتمع، كما يعود إلى التغييرات التاريخية التي طرأت على العلاقة بين الجنسين. وهذا التضعضع هو الثمن الذي يتوجب على كل تجديد ثوري أن يدفعه. وبالتدريج فحسب يتكشف لنا كم هو باهظ هذا الثمن. إن نسبة الطلاق في ازدياد مستمر. كما أن عدد الولادات بدون زواج يزداد بسرعة، في حين تتناقص الولادات

بصورة عامة(*). وعلى نحو محدد يعني هذا، دائماً بالنسبة إلى أمهات وآباء أكثر: هم أنفسهم أبناء والدين مطلقين أو غير متزوجين، خسروا في طفولتهم أحدهما، الأب في الغالب. إن الشريكين ينفصلان غالباً بعد بضع سنوات من ولادة الطفل الأول، وذلك بغض النظر عما إذا كانا متزوجين أم لا. وتبقى الأم مع طفلها، ويشكل الاثنان الأسرة الأصغر المنبثقة عن الأسرة الصغيرة. وهذا الشكل الأسروي الجديد يوضح ثمن تضعضع الأسرة. إن ملايين من الأطفال والشبيبة يترعرعون اليوم بدون آبائهم. وخسارتهم تكون كابوسية أكثر، إذ يخسرون في الغالب القسم الأكبر من أقاربهم.

ويمكن اعتبار الفوضى الحالية في العلاقة بين الجنسين وفي أشكال الأسرة بمثابة فترة انتقالية. طبقاً لكافة التجارب التاريخية تمثل مثل هذه الفترات مراحل حرجة يتوجب أن يثبت فيها في ما إذا كانت الفوضى تُفهم كفرصة لإقامة تنظيم جديد بنّاء، أم إذا كانت تستمر في التطور باتجاه هدّام. ماهي التوقعات في القرن الواحد والعشرين؟

إن الخطوة الأولى في جميع البلدان ذات العلاقة كانت مراعاة التغيير المذكور أعلاه في مجالي السياسة والقضاء. وبهذا سقط تعريف الأسرة التقليدي، المحافظ، بصفتها زواجاً رسمياً؛ وحل محله تعريف جديد: إن كل شكل من أشكال الحياة المشتركة بين بالغين مع أطفال يوصف اليوم

(*) نحو ربع الألمان يظلون عازبين طوال العمر. كل امرأة ألمانية تلد، وسطياً، ١,٤ طفلاً. وتبلغ نسبة الطلاق في ألمانيا ٤٠٪ من حالات الزواج. في الشطر الغربي من ألمانيا تبلغ نسبة الأولاد المولودين من أم غير متزوجة ١٤٪ من مجموع الولادات. وفي الشطر الشرقي تبلغ هذه النسبة ٤٤٪ (ا. و).

على أنه «أسرة». ومما ساعد مساعدة أساسية على الاعتراف بهذا الوضع في العقد الأخير من القرن العشرين هو المساواة القانونية بين الأطفال المولودين من أبوين غير متزوجين مع أقرانهم المولودين من أبوين متزوجين. وفي الوقت نفسه تمّ في معظم البلدان الغربية تعديل قوانين الطلاق والرعاية، فأصبحت أكثر ليبرالية، وأعطت الأطفال حقوقاً أكثر. ومما يزيد مفعول هذه الإجراءات هو توقيع «إتفاقيات الأمم المتحدة حول حقوق الطفل» في عام ١٩٩٠، و«الميثاق الأوربي لحقوق الطفل»، الذي أصدره المجلس الأوربي في عام ١٩٩٦.

وتعبر جميع هذه التجديدات عن فهم متزايد للديمقراطية. إن الدولة تنقل إلى الأسرة مسؤولية أكبر لدى تسوية المشاكل الشخصية. وهنا يبرز السؤال الحاسم في ما إذا كان المواطن المسؤول موجوداً. ألا يعبّر عنف الصراع بين الجنسين، ومآسي الطلاق والانفصال التي لاتحصى، عن عجز الكثيرين من الناس عن حل النزاعات على نحو بنّاء وفي جهود مشتركة ولصالح جميع أصحاب العلاقة؟ إن القوانين لاتضع سوى شروط عامة، ولاتقدم سوى قيم معيارية. إنها ترسم إطاراً تشير به إلى الاتجاه الذي يمكن فيه الاستعاضة عن الفوضى الراهنة بأشكال خلّاقة من العيش سوية. وتعني كلمة «خلّاقة» في هذا الصدد توازن المصالح المتناقضة وتعاون سلمي بدلاً عن السلطة والعنف لدى تحقيق الأهداف الخاصة بكل طرف، ومساواة الجميع لدى وضع نماذج أسروية بديلة. وإذ أنه من الواضح أنه لايمكن إعادة عجلة التاريخ إلى الوراء، فإن حلاً مقبولاً للمستقبل لايمكن أن يوجد إلا بتحقيق المبادئ الرئيسية المذكورة.

إلى جانب تغيّر مفاهيم الدولة، هناك تطور مواز يسمح بتفاؤل حذِر بالنسبة إلى تعدّد بنّاء للنماذج الأسروية. ففي الحركة النسائية، كما في

الحركة الرجالية، يزداد الوعي لدى عدد متزايد من البشر بالأخطاء وخيمة العواقب التي نشأت عن إيديولوجية تحرير وتحقيق ذات فهمت على نحو خاطئ. وهؤلاء الناس يبحثون عن طريق مشترك لإيجاد حلول جديدة. في مطلع القرن الواحد والعشرين، وبعد الفشل الذريع للأسرة الصغيرة والقضاء على الأوهام حول النماذج الأسروية حسب الاختيار، يتفق عدد متزايد من النساء والرجال من السياسة والنقابات والعلوم والثقافة والاتحادات النسائية وحركات القواعد ومبادرات مساعدة الذات، الذين يرتدّون عن صراع الجنسين، ويطالبون، بدلاً عنه، بوضع عقد جديد بين الجنسين يقوم على أساس «ديموقراطية الجنسين». ومبدأهم في ذلك هو: تحالف تحرر يجمع بين النساء والرجال، الأمهات والآباء، ويتخطى شكلية المساواة، ويخلق شعوراً عميقاً بتكافؤ الجنسين.

وفقط عندما ينغرس هذا الشعور في وعي الناس وفي المؤسسات الاجتماعية، يمكن إنهاء الخاصية القطبية للجنسين لصالح علاقة تكامل بناء على مبدأ الاعتراف والرعاية المتبادلتين. إن تجاوز الانقسام بين النساء والرجال يشترط تآزراً في عمل يقيم توازناً في توزيع المهام الأسروية والمهنية. إن هذا المشروع لإقامة «ديموقراطية جنسين» هو مشروع قرن. وتحقيق هذا المشروع يتطلب وجود شرطين: أولاً أن يكون كل فرد على استعداد لتبني هذا المشروع والتخلي بالتسامح والقدرة على التصالح، وثانياً إجراء تغييرات اجتماعية في مجالات عديدة، وخاصة في مجال العمل. وما يبدو هنا الأكثر صعوبة، يمكنه أن يكون في المستقبل القريب ذا تأثير حميد، وذلك نتيجة التغييرات الجذرية التي ستطرأ على سوق العمل بسبب التقدم التقني، حيث سينخفض عدد ساعات العمل وسينخفض سن التقاعد. وإذا كان على العلاقة غير المتهادنة بين الجنسين أن تصب في، عِشرة منتجة، وتفضي

إلى حوار حضاري جديد، فإنه لابد من التخلي عن مبادئ قديمة مألوفة والاستعاضة عنها بمبادئ حديثة.

وهكذا، بانتهاء القرن العشرين بكوارثه الأسروية، ثمة أمل بالطاقة التطويرية للعقل والنفس البشريين أن يقوما بتنمية الوعي بالديمقراطية ويساهما في ابتكار بنى أسروية قادرة على التحمل.

٢٠٠١ — هورست بتري(*)

Horst Petri

(*) بروفسور د. هورست بتري أستاذ الطب النفسي ـ الجسدي في جامعة برلين.

٣ ـ أحلـم

«نستأصل العائلة ونقيم الصداقة»

(أدونيس)

إن كافكا، الذي لم **يضطر إلى نقل بؤس العالم إلى الأبناء**، وصف بؤس الأسرة في أربعة آثار، كما لم يفعل شاعر آخر.

أحس كل نص من نصوص كافكا قصيدةً، تقصر لتكون مقطعاً واحداً فتسمى قطعة نثرية، أو تصبح بضع صفحات فتسمى قصة، أو تطول عدة مئات من الصفحات فتسمى رواية.

والقصيدة، في العادة، لا تحوي فقط معنى واحداً محدداً، ولا ترمز فقط الى فكرة واحدة معينة، وإنما تشير الى آماد وآفاق.

وهكذا هي نصوص ـ قصائد كافكا تفتح آفاقاً كثيرة لا يستطيع أحد أن يحصرها في «معنى» واحد حسّيّ.

من فعل التعايش بين الشاعر والقارئ ينشأ «معنى» النص. إذ أن القارئ هو الطرف الثاني في عملية الإبداع الأدبي، التي هي شراكة بين الشاعر والقارئ. وكل قارئ يستخلص ـ تبعاً لطبيعته وتجربته وثقافته ـ درسه من النص الذي يقرأه؛ بل هو يصنع النص أثناء قراءته له. قال سارتر:

«القراءة ابداع موجّه». وقال أدونيس: «ان دور القارئ هو في أن يكون شاعراً آخر: ينتج، في شراكة عميقة مع الشاعر، نصاً حول العالم وأشيائه عبر القراءة. إذا كانت كتابة القصيدة قراءة للعالم، فإن قراءة هذه القصيدة كتابة لهذا العالم».

* * *

لم توجد الأسرة منذ الأزل، ولن تبقى إلى الأبد. والثوابت والمقدسات لاتظل إلى الأبد ثوابت ومقدسات. وهناك «مقدسات» أهم من مؤسسة «الأسرة»، بهتت في أوروبا وزالت قداستها.

* * *

أحلم وأنا في أوروبا:

(حب يصل بين فتاة وفتى. فيعيشان سوية بضعة أعوام، وينجبان طفلين.

يتفقان مع فتاة وفتى متحابّين، أصغر سناً؛ ويشكّل الأشخاص الستة «رابطة» تقطن مسكناً أكبر.

بعد فترة تتراوح بين خمس وعشر سنوات ينضم «زوج» ثالث الى الرابطة.

هذه «الأسرة الأخرى» تسكن في منزل كبير تحيط به حديقة... للزراعة واللعب والراحة.

هؤلاء الازواج الثلاثة، الذين أنجبوا من خمسة الى ثمانية أطفال، ذوو مستوى مماثل، لديهم اهتمامات مشتركة، والعلاقة بينهم علاقة صداقة و... حب.

أعمالهم خارج البيت وفي البيت والحديقة توزَّع بشكل عادل ومرن.

كل شيء مشترك، وكل فرد يستطيع في أي وقت أن يكون وحيداً.

كل شيء يناقَش ويسوَّى بشكل مشترك.

المال مشترك، وكل ملكية مشتركة (فيما بعد توضع القوانين الملائمة).

الأحكام: تنمية شعور التضافر والتضامن والحب والصداقة.

المحظورات: حب السيطرة، حب الظهور، الغيرة وكل كبت للطبيعة البشرية.

الهدف: اتّباع الأحكام وترك المحظورات، وإرشاد الأطفال طبقاً لذلك.

الوالدان هما الأقارب «من الدرجة الأولى»، والبالغون الآخرون هم الأقارب «من الدرجة الثانية».

يمكن لكل «رابطة» أن تتألف من زوجين اثنين أو ثلاث أزواج أو أكثر مع أولادهم.

تقوم الرابطة على أساس طوعي طوال الحياة، وتجدد نفسها باستمرار.

المتقدمون في السن يظلون فيها حتى الموت، دون أن يضطروا للانتقال الى دور المسنّين.

الأولاد يولدون في الرابطة وينشأون فيها.

تفيد الرابطة من خبرات الأسرة القديمة والقبيلة والقرية والمدينة والدولة. تفيد من خبرات الجماعات الأخرى: العرقية والدينية والقومية والسياسية والاجتماعية.

* * *

هذا هو فصل «الأسرة» في برنامج «دين» أو «حزب» جديد، أي طريقة حياة جديدة.

إنها «ورقة عمل»... للنقاش، والتوسيع، والتحديد، للكتابة في دستور، والمصادقة، والتطبيق.

وليس هذا عسيراً. إنه لا يحتاج سوى الى نبذ الوسخ المتراكم على مدى آلاف السنين في الرؤوس... نبذ هذا الوسخ من بعض الرؤوس (وأظن أنه يوجد عدد كاف من مثل هذه الرؤوس النظيفة).

* * *

قد يكون من شأن هذا أن يكون بداية جديدة لدرجة تطور ثالثة، درجة الإنسان الإنساني، بعد درجة الحيوان ودرجة الإنسان اللاإنساني).

١٩٩٧ ا . و

٤ ـ هذه «الآثار الكاملة»

يتألف مشروع «الآثار الكاملة» لكافكا في اللغة العربية من ثمانية مجلدات على النحو التالي:

١ ـ الحكم / الانمساخ / الوقاد / رسالة إلى الوالد: الأسرة.

٢ ـ المحاكمة: الذات.

٣ ـ في مستعمرة العقاب / معاناة أولى / امرأة صغيرة / فنان جوع / يوزفينه: الشعر.

٤ ـ بقية القصص.

٥ ـ المفقود: المجتمع الصناعي.

٦ ـ القلعة: الكون البشري.

٧ ـ اليوميات.

٨ ـ الرسائل.

كتب كافكا آثاره الأربعة المجموعة في هذا الكتاب خلال ستة أسابيع. وأمضيت في اعداد هذا الكتاب تسع سنوات دون انقطاع، باستثناء

نحو ستة أشهر (بسبب مرض). أي أن الوقت الذي أمضيته في ترجمة واعداد هذه الآثار الأربعة يبلغ نحو ٧٣ ضعفاً من الوقت الذي قضاه كافكا في كتابتها (هذا الفرق في الزمن قد يناسب الفرق بين عبقري كتابة ومستخدم).

لكن هذا لا يعني أن كل كتاب من «الآثار الكاملة» سيحتاج الى مثل هذه المدة. لقد احتاج كتاب **الحكم** الى خمس سنوات عمل، أما كتب **الوقاد والانمساخ ورسالة الى الوالد**، فقد احتاجت الى ثلاثة أعوام ونصف العام. وكل كتاب من الكتب القادمة سيحتاج الى مدة أقل. والسبب هو أنني عندما بدأت في إعداد كتاب **الحكم**، إنما بدأت في اعداد «الآثار الكاملة». لم أعد بحاجة الى بحث عن مصادر واختيار دراسات وقراءتها وإعداد تحضيرات ... الخ؛ فهذا أنجزته فيما يتعلق بمجموع «الآثار الكاملة». كما أن حجم الدراسات سوف يقلّ ـ بعد الكتاب التالي ـ، إذ أن القارئ العربي سيكون قد «مسك الخيط»، ولم يعد بحاجة الى تفسيرات كثيرة كما جاءت في هذا الكتاب. (وللمناسبة: إن حجم الدراسات هنا قياساً الى حجم نصوص كافكا يتناسب مع الوضع في اللغة الالمانية، حيث يبلغ حجم الدراسات عن كافكا أضعاف حجم نصوصه). وفيما يتعلق بيوميات كافكا ورسائله، فإنه يمكن ترجمتها ونشرها بدون دراسات وتفسيرات.

* * *

عاش كافكا أربعين عاماً وأحد عشر شهراً. وأمضى طيلة حياته العملية «موظفاً». ولم يتح له التفرغ لكتابته. كان يكتب في أوقات فراغه وأيام العطل وفي الليالي. وأبدع كل آثاره ـ في فترات متقطعة ـ خلال أحد عشر عاماً ونصف العام، بين أيلول ١٩١٢ وآذار ١٩٢٤ . ومات قبل أن يكمل رسالته. مات معدماً. لكن دار النشر الألمانية، التي تنشر كتبه حالياً، تكسب

ملايين الماركات كل عام من هذه الكتب.

وقد يكون السؤال جائزاً: ماذا كان كافكا جديراً أن يكتب، لو أتيح له التفرغ لكتابته، وأتيحت له حياة طويلة؟

(ومترجم كافكا عاش طيلة حياته «العملية» مستخدماً، يترجم في أوقات فراغه وأيام العطل وفي الليالي، لكنه ـ على عكس كافكا ـ لم يجد حتى دار نشر تنشر هذه «الآثار الكاملة»).

بون/كانون الأول ١٩٩٧ ا . و

أسماء المشاركين في وضع الدراسات

Verfasser der Studien

1 - Guenther Anders	١ ـ غونتر أندرس
2 - Peter Beiken	٢ ـ بيتر بايكن
3 - Walter Benjamin	٣ ـ فالتر بنيامين
4 - Hartmut Binder	٤ ـ هارتموت بيندر
5 - Christoph Braendle	٥ ـ كريستوف برندله
6 - Max Brod	٦ ـ ماكس برود
7 - Elias Canetti	٧ ـ إلياس كانتي
8 - Maria Luise Caputo - Mayr	٨ ـ ماريا لويزه كابوتو ـ ماير
9 - Kasimir Edschmid	٩ ـ كازيمير إدشميد
10 - Wilhelm Emrich	١٠ ـ فيلهلم إمريش
11 - Anton - Andreas Guha	١١ ـ أنطون ـ أندرياس غوها
12 - Willy Haas	١٢ ـ فيلي هاس
13 - Gert Heidenreich	١٣ ـ غرت هايدنرايش
14 - Julius Herz	١٤ ـ يوليوس هرتس
15 - Hellmuth Kaiser	١٥ ـ هلموت كايزر
16 - Wolf Kittler	١٦ ـ فولف كيتلر

17 - Hans - Gerd Koch	١٧ ـ هانس ـ غرد كوخ
18 - Eugen Loewenstein	١٨ ـ أويغن لوفينشتاين
19 - Wolfgang Matz	١٩ ـ فولفغانغ ماتس
20 - Michael Mueller	٢٠ ـ ميخائيل مولر
21 - Robert Mueller	٢١ ـ روبرت مولر
22 - Fladimir Nabokov	٢٢ ـ فلاديمير نابوكوف
23 - Gerhard Neumann	٢٣ ـ غرهارد نويمان
24 - Horst Petri	٢٤ ـ هورست بتري
25 - Heinz Politzer	٢٥ ـ هاينز بوليتسر
26 - Helmut Richter	٢٦ ـ هلموت ريشتر
27 - Hamid Sadr	٢٧ ـ حميد صدر
28 - Walter Sokel	٢٨ ـ فالتر سوكل
29 - Reiner stach	٢٩ ـ راينر شتاخ
30 - Herbert Tauber	٣٠ ـ هربرت تاوبر
31 - Joachim Unseld	٣١ ـ يوخايم أونزلد
32 - Martin Walser	٣٢ ـ مارتن فالزر
33 - Oskar Walzel	٣٣ ـ أوسكار فالتسل
34 - Benno Von Wiese	٣٤ ـ بنو فون فيزه
35 - Hugo Wolf	٣٥ ـ هوغو فولف

مارتن فالزر

معركة منزلية

مسرحية

مع مقدمة عن:
الروائي مارتن فالزر
مؤرخ الحياة اليومية في المانيا

ترجمة وإعداد
ابراهيم وطفي

يعتبر مارتن فالزر واحداً من أهم الكتاب الألمان المعاصرين. ورواياته هي تأريخ للحياة اليومية في المانيا. ومن يريد أن يعرف أحوال البشر في المانيا في النصف الثاني من القرن العشرين، فلا بد له من العودة إلى هذه الروايات التي تعكس بصدق التطورات الاجتماعية والسياسية في جمهورية المانيا الاتحادية.

وفي مسرحياته يقدم فالزر، بشكل انتقادي أيضاً، واقع الحياة الراهنة في المانيا وحاضر المجتمع فيها.

وفي مسرحية «معركة منزلية» ينجح فالزر في وصف الرعب الذي يربض وراء خواء شخوصه، وينجح في جعل هذا الرعب محسوساً. وتبين هذه المسرحية العقلية القائمة على مبدأ «اثنين ضد العالم العدائي»، هذه العقلية السائدة في المانيا.

في المكتبات

حرب الشمال على شعوب الجنوب

مقالات سياسية

ترجمة وإعداد عن الالمانية
ابراهيم وطفي

تمثل هذه المقالات بضع «لقطات» من حرب الشمال على شعوب الجنوب، هذه الحرب التي بدأت منذ عقود دون أن ندركها.

وتبيّن نظام النهب والاستغلال الذي وضعه الشمال في عصر الاستعمار، ومازال يطبقه حتى الآن.

إذ على عكس جميع التأكيدات العلنية، فإن دول الشمال لا تريد في الواقع أن تساعد سكان دول الجنوب أبداً.

بل يمكن مقارنة سياسة الشمال إزاء دول الجنوب بمزرعة دواجن يقوم فيها الثعلب بالإشراف على الدجاجات، لكي يتمكن من التهام دجاجة كل يوم.

ما العمل؟

- «إن ديون العالم الثالث تمثل سلاحاً قوياً في يده. فإذا اتفقت جميع الدول المستدينة على عدم تسديد ديونها، فإن النظام الرأسمالي سينهار بين عشية وضحاها».

- «يجب أن نتخلص من عقدة النقص بأن الغرب أفضل منا».

- «يجب تحطيم جبهة الوحدة القائمة بين النخبة المستغربة في الجنوب وبين الشمال الرأسمالي».

- «من أجل إخراج اقتصاديات العالم الثالث من نظام الاقتصاد العالمي الراهن الذي يهيمن عليه الغرب، ومن أجل إنهاء تبعية الجنوب للشمال، ينبغي على شعوب العالم الثالث أن تثور».

- «لايمكن للبشرية أن تبقى على قيد الحياة إذا لم تجدّ في البحث عن بديل للنظام القائم».

هاينر كيبهارت

مِرتس

حياة فنان

مسرحية

الطبعة الثانية

ترجمها عن الألمانية
ابراهيم وطفي

يعتبر هاينر كيبهارت (١٩٢٢ - ١٩٨٢) واحداً من أهم الكتاب الألمان في النصف الثاني من القرن العشرين ومن أكثرهم شهرة ونجاحاً. وقد لاقت مسرحياته، التي ترمي إلى وصف الواقع بهدف تغييره، صدى عالمياً، إذ جرى تقديم بعضها في أكثر من عشرين بلداً. وقام نجاحه داخل المانيا وخارجها على كون المواضيع التي عالجها مواضيع راهنة.

و «مرتس»، التي هي أهم مسرحيات كيبهارت، تعالج موضوع البؤس النفسي في المانيا، حيث يملك الطفل الذي يولد اليوم فرصة للدخول فيما بعد إلى مستشفى للأمراض العقلية أكثر بكثير مما يملك فرصة للدخول إلى جامعة.

تبيّن مسرحية «مرتس» العلاقة القائمة بين المرض النفسي والمجتمع المريض. وتروي سيرة حياة ومعاناة الكسندر مرتس، الفنان الذي أصيب بالمرض بتأثير الأسرة والمدرسة والمجتمع والطب أيضاً، فحطمته بيئته.

لأن الكسندر مرتس يقاوم المحاولة التي يقوم بها العالم الغريب عنه للهيمنة عليه، فإنه ينقسم إلى شخصين، شخص يريد أن يكونه، وشخص يُرغم على أن يكونه. ولكنه إذ لا يشارك في لعبة الازدواجية الجنونية هذه، لأنه لا يريد أن يحوّل إلى غريب، فإن المجتمع ينبذه بصفته فاشلاً، خارجاً عن المألوف. فينطوي على نفسه، ويلجأ إلى عالم آخر. وتمد بداية الجنون هذه استمراراً لها في مصحة الأمراض العقلية، حيث يرفض مرتس التكيف كما رفض التكيف في المجتمع.

إنها مسرحية اجتماعية بالمعنى الكلاسيكي، فهي تقرير عن فرد، لكن هذا التقرير يكشف أيضاً عن ملامح هامة لعصر بأكمله.





ثلاثة كتّاب من الالمانية

بيتر فايس. هاينر كيبهارت. مارتن فالزر

يعطي هذا الكتاب بعض الانطباعات عن المانيا وعن ثلاثة من أهم كتّاب اللغة الألمانية في النصف الثاني من االقرن العشرين: بيتر فايس وهاينر كيبهارت ومارتن فالزر. ويضم:

١ ـ خمس مقالات عن حياة وأدب بيتر فايس وحديثين معه.

٢ ـ مقالة مطولة عن حياة وأدب هاينر كيبهارت.

٣ ـ مقالتين عن مارتن فالزر، ونصين من نصوصه، ولقاء معه.

ترجمة واعداد ابراهيم وطفي

في المكتبات

فرانز كافكا

الآثار الكاملة

مع تفسيراتها

٢

(الذات)

المحاكمة

رواية

ترجمها عن الالمانية ابراهيم وطفي

فرانز كافكا

الآثار الكاملة

مع تفسيراتها

٣

(الشعر)

في مستعمرة العقاب
معاناة أولى
امرأة صغيرة
فنان جوع
يوزفينه، المغنية، أو شعب الفئران

ترجمها عن الالمانية ابراهيم وطفي

فرانز كافكا

الآثار الكاملة

مع تفسيراتها

٤

(القصص)

ترجمها عن الالمانية ابراهيم وطفي

فهرس المجلد الرابع (القصص)

١ ـ حلم
٢ ـ حكاية صغيرة
٣ ـ أمام القانون
٤ ـ في رواق السيرك
٥ ـ الجار
٦ ـ بنات آوى وعرب
٧ ـ رسالة قيصرية
٨ ـ تقرير إلى أكاديمية
٩ ـ فضح محتال
١٠ ـ حول مسألة القوانين
١١ ـ طبيب ريفي
١٢ ـ أبحاث كلب
١٣ ـ الرحيل
١٤ ـ الصقر
١٥ ـ الخذروف
١٦ ـ الجسر
١٧ ـ رجل الدفّة
١٨ ـ في الليل
١٩ ـ التنزّه المفاجئ
٢٠ ـ الحقيقة عن سانشو بانسا
٢١ ـ ملحقات
٢٢ ـ عودة
٢٣ ـ موضوع قديم
٢٤ ـ صمت حوريات البحر
٢٥ ـ البناء

وبقية القصص القصيرة

فرانز كافكا

الآثار الكاملة

مع تفسيراتها

٥

(المجتمع الصناعي)

المفقود

رواية

ترجمها عن الالمانية ابراهيم وطفي

فرانز كافكا

الآثار الكاملة

مع تفسيراتها

٦

(الكون البشري)

القلعة

رواية

ترجمها عن الالمانية ابراهيم وطفي

يصدر قريباً

كافكا

في

الصحافة العربية

(١٩٩٤ ـ ٢٠٠٢)

السيد حسين
كمال حمدي
ناصر ونوس
نصر الدين البحرة
فرج العشة
حسن حميد
نزية الشوفي
حسام الدين حافظ
بندر عبد الحميد
ابراهيم وطفي
علي ديوب
علي العقباني

يصدر قريباً

بيتر فايس

القضية

(مسرحية مقتبسة عن رواية كافكا)

تمثل هذه المسرحية واحداً من تفسيرات رواية «المحاكمة» لكافكا. فايس يفسرها تفسيراً طبقياً: «إن ك في هذه القضية هو سجين طبقته... إنه يتمسك بموقفه بين مرايا نظامه المشوهة... بسبب ضعفه هذا يتحطم ك».

ترجمها عن الألمانية: ابراهيم وطفي

هنا أشكر صديقتي وزوجتي أنّي لدعمها ورعايتها لي، إذ لولا مساعدتها، لما نشأ هذا الكتاب (ا.و).

Hier danke ich meiner Freundin und Ehefrau Anne für ihre Unterstuetzung und Fuersorge, denn ohne ihre Hilfe waere dieses Buch nicht entstanden (I.W.).

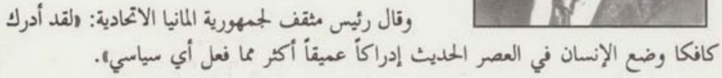
أشكر جميع دور النشر والمؤلفين لموافقتهم الكريمة على الترجمة والنشر.

Bei allen Verlagen und Autoren bedanke ich mich fuer die freundliche Genehmigung der Uebersetzung und Veroeffentlichung.

للمترجم

الكتاب	الكاتب	الناشر
١ ـ حديث عن فيتنام (مسرحية)	بيتر فايس	وزارة الثقافة/ دمشق ١٩٧٠
٢ ـ لعبة حلم (مسرحية)	أوغست ستردنبرغ	وزارة الثقافة/ دمشق ١٩٧٢
٣ ـ القضية (مسرحية عن رواية كافكا)	بيتر فايس	مجلة الحياة المسرحية/ دمشق ١٩٨١
٤ ـ الليلة التي نبح فيها الرئيس (مسرحية)	هاينر كيبهارت	مجلة الحياة المسرحية/ دمشق ١٩٨٣
٤ ـ ليلة جمعة (المسرحية السابقة)	هاينر كيبهارت	وزارة الثقافة/ دمشق ١٩٨٤
٥ ـ أحاديث مع غابرييل غارسيا ماركيز	بلينيو ميندوزا	دار طلاس/ دمشق ١٩٨٦
٦ ـ مرتس (مسرحية)	هاينر كيبهارت	ابراهيم وطفي/ دمشق ـ بون ١٩٩٠ (ط٢: ١٩٩٧)
٧ ـ معركة منزلية (مسرحية)	مارتن فالزر	ابراهيم وطفي/ دمشق ـ بون ١٩٩٤
٨ ـ الحكم	فرانز كافكا	ابراهيم وطفي/ دمشق ـ بون ١٩٩٤
٩ ـ رسالة إلى الوالد	فرانز كافكا	ابراهيم وطفي/ دمشق ـ بون ١٩٩٥
١٠ ـ حرب الشمال على شعوب الجنوب	عدد من الكتاب	ابراهيم وطفي/ دمشق ـ بون ١٩٩٦
١١ ـ ثلاثة كتاب من الألمانية	فايس. كيبهارت. فالزر	ابراهيم وطفي/ دمشق ـ بون ٢٠٠٠
١٢ ـ ١٣ ـ الآثار الكاملة (١) [الحكم/ الوقاد/ الانمساخ/ رسالة إلى الوالد]	فرانز كافكا	ابراهيم وطفي/ دمشق ـ بون ٢٠٠٠ (ط٢: ٢٠٠٢)
١٤ ـ الآثار الكاملة (٢) المحاكمة	فرانز كافكا	ابراهيم وطفي/ دمشق ـ بون ٢٠٠٢

الكاتب والكتاب



يعتبر فرانز كافكا (١٨٨٣ - ١٩٢٤) واحداً من أبرز كتاب القصة والرواية في العالم في القرن العشرين، لا بل في كل العصور. ويعتبر ظاهرة أدبية متألقة فريدة من نوعها أثرت في الأجيال اللاحقة من الكتاب تأثيراً لا ينفد.

كتب ناقد: «إن كافكا قارة أدبية هائلة».

وقال رئيس مثقف لجمهورية المانيا الاتحادية: «لقد أدرك كافكا وضع الإنسان في العصر الحديث إدراكاً عميقاً أكثر مما فعل أي سياسي».

وكتب أستاذ جامعي مختص في أدب كافكا: «إن كافكا هو الشاعر الوحيد في القرن العشرين الذي أدرك إدراكاً نقدياً القوانين الباطنية لواقعنا الاجتماعي والشخصي، ووصفها وصفاً جلياً. لذا فإنه الشاعر الأكثر واقعية من بين شعراء عصرنا».

وكتب كاتب عالمي: «إن كافكا هو الدليل المرشد الذي لا غنى عنه عبر القرن العشرين. فنحن نستطيع أن نفهم هذا القرن بدون فوكنر، بدون بروست، بدون جويس، لكن لا نستطيع أن نفهمه بدون كافكا».

يضم هذا المجلد آثار كافكا الثلاثة الاولى:

١ - قصة «الحكم»، وهي «الصورة الكافكاوية» الأولى التي نشأت منها كل آثار كافكا، واللبنة الأساسية في بناء كافكا الأدبي.

٢ - قصة «الوقاد»، التي هي الفصل الأول من رواية كافكا الاولى «المفقود».

٣ - قصة «الانمساخ»، القصة «الأكثر كمالاً والأكثر شهرةً في القرن العشرين».

كما يضم:

«رسالة إلى الوالد»، التي هي أهم وأشمل ما كتبه كافكا عن سيرة حياته.

هذه الآثار الأربعة، التي كتبها كافكا خلال ستة أسابيع، هي المدخل إلى «الآثار الكاملة» ومقدمة لها، وتعالج موضوعاً واحداً هو موضوع الأسرة.

كما يضم هذا المجلد دراسات عديدة عن هذه الآثار الأربعة تمثل طريقة جديدة في تقديم كاتب عالمي إلى القارء العربي.